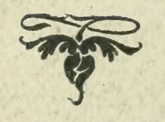


Narciso Sicars y Salvadó

TAMAYO

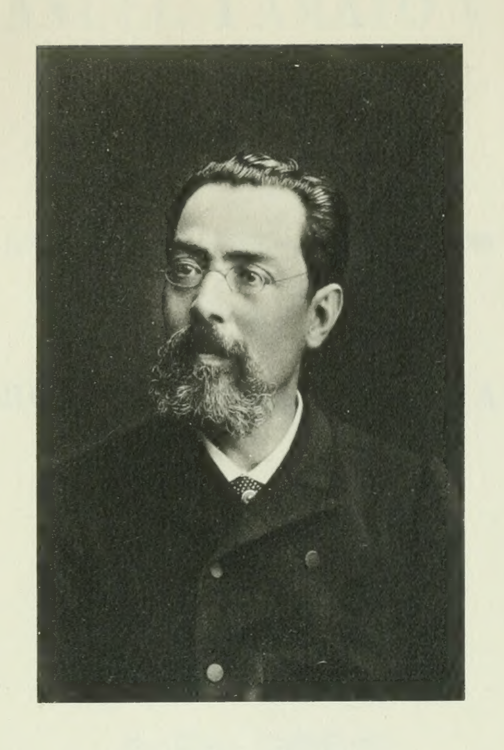
ESTUDIO CRÍTICO - BIOGRÁFICO



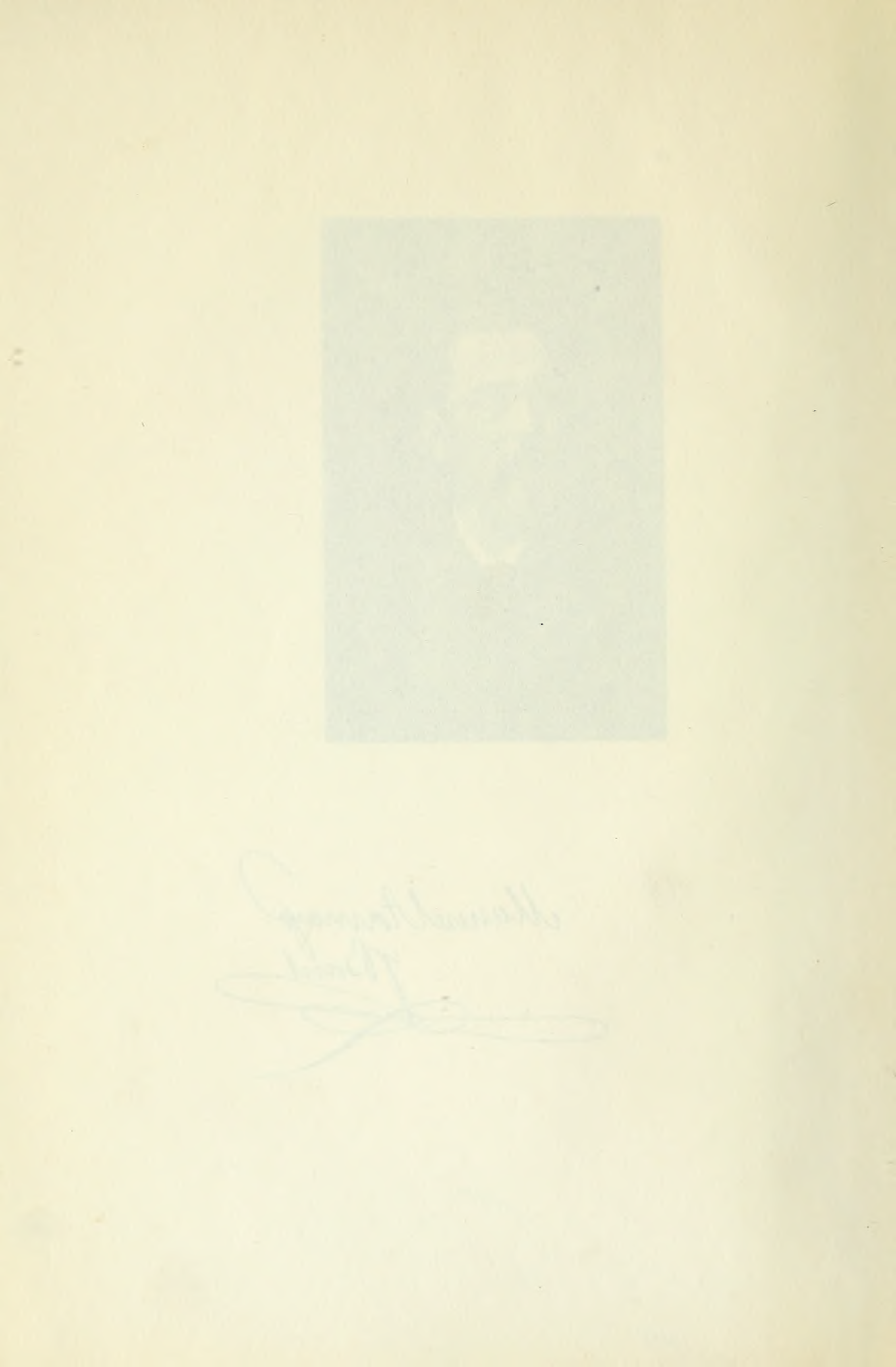
Barcelona, 1906

Tamayo

ESTUDIO CRÍTICO-BIOGRÁFICO



Manuel Tamayo y Baus



D. Manuel Tamayo y Baus

ESTUDIO CRÍTICO-BIOGRÁFICO

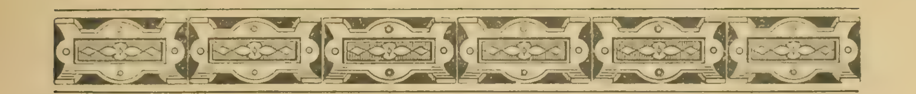
POR

Narciso Sicars y Salvadó

Doctor en Derecho y en Filosofía y Letras



BARCELONA
Tipografía Católica, calle del Pino, núm. 5
1906



A los Excmos. Sres.

D. Claudio Lopez y Brú

y

D.ª María Gayon de Lopez

Marqueses de Comillas

A buen seguro que la bondad de sus caracteres y los generosos sentimientos de sus corazones han sido causa muy principal de que aceptaran Vdes. la pequeña ofrenda de este mi estudio crítico-biográfico *acerca de Tamayo.*

Me siento, por tanto, obligado á expresarles mi más cordial agradecimiento, porque, accediendo á mis ruegos, se han dignado admitir la presente dedicatoria.

A ofrecérsela me movieron, aparte de la admiración que me consta sienten Vdes. hacia el inmortal autor de Virginia, La locura de amor, Lances de honor *y* Un drama nuevo, *el respetuoso afecto que á Vdes. profeso por sus nobilísimas virtudes, y la gratitud que les debo por haberme alentado con su entusiasmo á la realización de mi trabajo.*

Acéptenlo, terminado ya, estimándolo, no por su intrínseco valor literario, sino como prueba de la sincera amistad de su afectísimo servidor

Narciso Sicars



PRÓLOGO

Por muy diferentes causas es nuestra España una de las naciones que menos ha atendido el sabio aforismo de que «honrando á los muertos ilustres, nos honramos á nosotros mismos y nos hacemos partícipes de su gloria,» pues, entre todos los pueblos cultos, es el que se ha mostrado menos dispuesto á dar á los cuatro vientos la relación de la vida y el examen de los escritos de sus más ilustres literatos, publicando de ellos monografías, como hacen con los suyos propios los críticos alemanes, franceses é ingleses. Tal proceder da la razón del desconocimiento de la poesía lírica del Teatro y de la Novela ibérica en el extranjero, y por ende de los crasísimos errores en que forzosamente incurren, por lo común, los pocos que fuera de España de tales materias se aventuran á tratar, ya que les falta el estudio directo de las obras. Así como el público francés, por ejemplo, está al corriente de lo que se edita en Inglaterra, en Alemania, en Rusia y aun en Noruega, no sabe casi nada del movimiento literario de esta parte de los Pirineos.

Descartado el libro escrito por el Marqués de Molins, acerca de *Bretón de los Herreros,* y la monografía del *Duque de Rivas,* debida á Cañete, lo cierto es, limitándonos ahora á los dramáticos, que está y estará probablemente aún mucho tiempo por decir, la última palabra tocante á García Gutiérrez, Zorrilla, Serra, Hartzembusch, Rodríguez Rubí, Gil y Zárate, Tamayo, Ayala, Echegaray y tantísimos otros autores.

Hace ya algunos años, en 1882, apareció un *estudio biográfico* de Tamayo, compuesto para ser incluído en la autología de *Autores dramáticos contemporáneos,* dirigida por Novo y Colsón; estudio que más tarde se ha

reimpreso varias veces, siendo la principal fuente donde han bebido sus noticias varios de los escritores que durante estos últimos tiempos han publicado semblanzas, bocetos y biografías del autor de *Un drama nuevo* en diccionarios, revistas, periódicos y en obras de literatura general ó particular de España. De tal juicio, debido al periodista que brilló en la república de las letras con el seudónimo de Fernanflor, hemos entresacado sólo algunos apuntes biográficos y noticias acerca de las creaciones más conocidas de Tamayo; pues no acertamos á ver reproducidas en él la vida y obras de nuestro poeta con la severidad, imparcialidad y solidez de razonamiento que es de desear siempre en trabajos de tal índole. Ciertas apreciaciones inexactas sobre la personalidad social de Tamayo y de su labor literaria, son debidas, unas á falta de completo conocimiento del asunto y otras á un criterio sistemático de escuela.

Mucho más que del indicado publicista, cuyo objeto no fué profundizar en la materia, nos hemos servido á nuestro intento de la *necrología* dada á luz en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* en Julio de 1898, por D. Emilio Cotarelo y Mori. Claras y precisas son las referencias biográficas que este infatigable y concienzudo escritor aporta en las esmeradas páginas dedicadas al gran drámatico español de la pasada centuria; pues además de no escatimarle los elogios á que se hizo acreedor por el singular mérito de sus comedias, hace notar también las faltas en que incurre, en medio de sus grandes aciertos, en una porción de ensayos, adaptaciones y traducciones, olvidada por completo de la mayor parte de los que han tratado de Tamayo.

El discurso leído por D. Alejandro Pidal y Mon en la junta pública de la Real Academia Española, celebrada el día 12 de Marzo de 1899, para honrar la memoria de Tamayo, y el prólogo con que encabezó los cuatro tomos recientemente publicados de las obras más salientes de este poeta, son brillantes estudios apologéticos en que se puntualizan con toda claridad los méritos y excelencias, y se incrustan no pocos datos biográficos interesantes y exactos. En el transcurso de este *estudio crítico biográfico,* citaremos, según convenga, ambos trabajos debidos á tan ilustre escritor, á la vez que amigo entrañable del panegirizado.

De la monografía dada á luz por el crítico francés Mr. Boris de Tannenberg, poco hemos aprovechado; por cuanto si bien en ella se censuran los defectos más comunes y palpables de las concepciones de Tamayo, y se alaban sus múltiples y manifiestas bellezas con rara imparcialidad y no vulgares conocimientos del tema, sin embargo, el autor en ocasiones no penetra el espíritu de los contados y escasos poemas escénicos que analiza.

Por su valor histórico y crítico nos han prestado también utilidad los juicios generales que en 1887 y 1891 consagraron á Tamayo el eminente crítico español Manuel de la Revilla y el conocido escritor Leopoldo Alas. Asimismo hemos echado mano, siempre que la ocasión ha sido pertinente, de los artículos biográficos é histórico-literarios del P. Blanco García, Marqués de Valmar, Ixart, Cañete, Nocedal (D. Cándido y D. Ramón), Ochoa, Ferrer del Río, Nombela, Milá y Fontanals, Fernández Bremón... De las diatribas contra Tamayo, de Calvo Asensio, Hubbard y otros críticos *imparciales,* llenas de pensamientos vulgares y dictadas por las pasiones exaltadas de partidos, no compensadas con noticia alguna interesante ni apreciación estético-filosófica digna de mención, procuraremos dar buena cuenta cuando llegue el caso.

Las páginas dedicadas á nuestro poeta en sus obras de literatura general ó particular por el P. Poncelis, Fitzmaurice-Kelly, Gassier y otros, están sacadas en su mayor parte de los trabajos antes mencionados, adoleciendo algunas de ellas de inexactitudes y errores.

Puntualizadas ya las fuentes que nos han servido de información, vamos á enumerar las dificultades que necesariamente hemos tenido que vencer para escribir una monografía extensa y completa, en lo posible, de Tamayo; y cuáles sean los móviles que nos han decidido á arrostrarlas antes que nadie. De distinto género son los obstáculos con que hemos luchado hasta llegar al instante de poder mandar á la imprenta estos apuntes. Es el primero, el crecido número de poemas representables de Tamayo, pues sumando á los dramas originales, que sin disputa son los mejores, los publicados en colaboración, junto con las refundiciones, traducciones é imitaciones, ascienden á unos cuarenta, compuestos en menos de un cuarto de siglo. Aunque en los escritos ha de atenderse más á la calidad que á la cantidad, ya que no consiste la opinión de sabio en lo mucho, sino en lo bueno, con todo, el número indicado es suficiente para calificar de fecundo á un autor, y bastante para que su detenido examen presente ciertos inconvenientes si se quiere proceder con la debida sensatez.

Alguien creerá tal vez, que para trazar la biografía de Tamayo y el desarrollo de su arte dramático basado en sus creaciones, basta leer una docena escasa de ellas, ofrecer los extractos de sus argumentos, indicar algunas escenas sobresalientes y acompañarlas con reflexiones estético-críticas. Disentimos de tal parecer, por más que á él se haya atemperado la casi totalidad de los que hasta ahora han fallado acerca del mérito dramático de este autor. Crítica superficial debe llamarse la que á tenor de

semejante idea se haya hecho ó se hiciera en adelante sobre cualquier literato, llámese Shakspeare, Lope de Vega, Rojas ó como quiera.

Nosotros confesamos lealmente que por espacio de más de tres años trabajamos sin descanso para conocer todo el Teatro de Tamayo, y lo bueno y mejor que acerca de él se ha escrito en diferentes lenguas, reuniendo cuantos datos y noticias biográficas nos han facilitado los buenos y generosos amigos que nos han ayudado y alentado en nuestra empresa.

Aunque la aspiración al conocimiento completo de cuanto se dijo á raíz de los estrenos de los dramas de Tamayo, ofrecía inconvenientes por ser raros los ejemplares que de tales escritos se conservan, con todo, no hemos cejado hasta enterarnos de su contenido.

A lo manifestado tiene que añadirse la dificultad que ofrece juzgar una obra teatral sin haberla visto en escena, como ocurre forzosamente á un joven con muchas de las primeras ó menos importantes de Tamayo. Es cierto que el ejemplar le dice al lector si la obra tiene las condiciones de pensamiento, sentimiento, caracteres, diálogo fácil, lenguaje correcto y expresión, pero también lo es que sólo en la representación gozan tales obras de la plenitud de su belleza.

Basta lo indicado para que sea indulgente con este ensayo quien pasare los ojos por sus páginas.

Por lo que hace al plan, debemos advertir que hemos seguido como más conveniente un orden cronológico en el examen y crítica del Teatro de Tamayo; ya que tal sistema nos da de una parte la gradación por que ha subido este insigne poeta hasta la cumbre del Parnaso, y por otra nos ofrece la ventaja de poner al descubierto la influencia de las modas literarias en su dramaturgia.

En la indicación de los argumentos, como estamos persuadidos de que muchos de los españoles, aun de aquellos medianamente versados en la literatura patria, desconocen la mayor parte, guardamos el justo medio. Sólo á los de méritos más visibles consagramos artículos especiales y de regular extensión, limitándonos en los de segundo orden á dar concisas noticias, ó tan sólo á mencionar sus nombres en los de categorías inferiores. No se nos oculta que censurarán esta determinación los que hacen gala en trabajos de semejante naturaleza de prescindir de la especificación de las fábulas, haciendo sólo veladas indicaciones, comprensibles únicamente á los iniciados de antemano en tales obras; pero creemos que no debíamos proceder de otra suerte, ante la consideración de que no existiendo otra monografía en que se hubiese tratado de esta materia hasta apurarla, era me-

nester poner ante todo á la contemplación del lector la exposición de los asuntos, para que luego pudiera hacerse cargo de las consideraciones de la crítica. Al propio tiempo que concretamos en breves rasgos la acción, el plan y la forma externa de los dramas, apoyamos nuestra opinión con los juicios de los críticos españoles sobre el Teatro de Tamayo; con lo que al par que damos una idea exacta de la estética y del gusto literario del período en que se estrenaron, salvamos del olvido trozos de notabilísima crítica literaria, que bien pudieran servir de modelo por los sanos principios en que se fundan, á no pocos de los que actualmente se dedican al oficio.

Entendemos por *crítica* aquel empeño desinteresado é imparcial en saber y propagar lo mejor que se sabe y piensa en el mundo, y acordes con la opinión de Fouillée, acerca de que ésta debe consistir en hacer resaltar las bellezas de las obras maestras y las cualidades de los grandes hombres, vamos en el presente estudio crítico-biográfico de Tamayo á justipreciar en cuanto sepamos, esto es, á alabar ó censurar con la debida oportunidad sus obras. El entusiasmo que sentimos por las bellas letras nos decidió á componer esta monografía, con el buen deseo de contribuír en algo á su mayor conocimiento y difusión.

Además de analizar por separado las comedias de Tamayo, exponemos por medio de una ligera excursión histórica el estado del drama español cuando aquél empezó á escribir para el teatro; los rasgos de su vida dignos de perpetua memoria, y lo característico de su arte poética peculiar, con otra porción de materias con éstas íntimamente relacionadas. Si conseguimos que nuestros esfuerzos faciliten el conocimiento de este dramaturgo, y que sus obras sean con más frecuencia representadas en los coliseos, nos daremos por satisfechos. Y á fe que bien necesitada se halla la escena patria de que los empresarios teatrales dejen de ofrecer á la perniciosa avidez del público, ese cúmulo de plagios y rapiñas de mal gusto con que á menudo entretienen su malsana curiosidad, y se fijen en las obras de Tamayo ó de poetas similares. Hoy como nunca tienen cabal aplicación las palabras de Cervantes: «Y no tienen la culpa de esto los poetas que las componen, porque algunos hay de ellos que conocen muy bien en lo que yerran y saben extremadamente lo que deben hacer; pero como las comedias se han hecho mercadería vendible, dicen, y dicen verdad, que los representantes no se las comprarían si no fuesen de aquel jaez; y así el poeta procura acomodarse con lo que el representante que le ha de pagar su obra le pide, y que esto sea verdad véase por muchas é infinitas que ha compuesto un felicísimo ingenio.»

Para formar y depurar el repertorio teatral, échese mano de las obras

que en el día se reproduzcan, dignas de ser representadas por la tendencia elevada y dotes poéticas que en ellas resplandezcan; tradúzcanse con esmero y diligencia los Teatros extranjeros, pero siempre llevando sólo á la escena aquello cuyo argumento puede relatarse en casas honradas sin el menor inconveniente, circunstancia de que jamás debiera prescindir el autor dramático; y finalmente búsquense en Tamayo, Ayala y otros poetas del siglo XIX los partos más excelsos de su ingenio, tan apropiados á las exigencias escénicas, digan lo que quieran los que sin fundamento las tachan de curiosidades de poco valor y sin condiciones para servir en nuestros días de honesto solaz y provechosa enseñanza. Esta falsa opinión se halla refutada por la misma experiencia, pues no pocos de los dramas de Tamayo escritos hace ya 50 años causan hoy la misma impresión que cuando se pusieron por primera vez en escena. *La Ricahembra* obtuvo general entusiasmo en Madrid en 1874; *Un drama nuevo* produce siempre en los espectadores efecto extraordinario; *Virginia* fué aplaudida con delirio cuando en 1900 se representó en Madrid en su segunda forma; *Angela* y *La bola de nieve* al aparecer en las tablas son acogidas siempre con vivas muestras de simpatía y agrado; *La locura de amor,* uno de los dramas más sublimes que se han escrito, llama profundamente la atención al solo anuncio de que va á representarse; *Lo positivo* se exhibe todos los años en España hace cerca de medio siglo ante públicos diversos, excitando siempre el mismo interés; también *Una apuesta, Huyendo del perejil, La aldea de San Lorenzo* y *Más vale maña que fuerza* agradan á los espectadores sobremanera. Y ahora preguntamos: ¿por qué no han de producir igual ó parecido efecto *El castillo de Balsain, Hija y madre, Lances de honor, No hay mal que por bien no venga, Los hombres de bien...?* Y téngase en cuenta que Tamayo es casi el único autor de los de su época, varias de cuyas obras han sobrevivido á los vaivenes de las revoluciones en todos los órdenes; pues observaremos que nada ó casi nada actualmente se representa ya de García Gutiérrez, Vega, Serra, Hartzembusch, Martínez de la Rosa, Rubí, Eguilaz, Bretón, Gil y Zárate y Núñez de Arce.

Sin más preámbulos vamos á tratar ya de aquel literato que introdujo en el género teatral español contemporáneo los elementos más nuevos, y que logró naturalizar en nuestra patria el drama tal como lo conocieron Shakspeare y Schiller, y fundó su arte en el sentimiento moral al igual que estos maestros de la escuela psicológica.



CAPÍTULO I

Influencia de las costumbres sociales y políticas de la época en las ideas del escritor.—Estado intelectual y artístico de España al comenzar el siglo XVIII.—Oposición de algunos críticos y poetastros al drama nacional.—Triunfo del partido galicista.—Exceso de traducciones é imitaciones.—Censuras contra los Maestros de la Edad de oro de la dramática hispana.—Continúa la decadencia del Teatro en el reinado de Carlos III.—Organización del partido patriótico nacional.—Algunos arreglos alemanes, ingleses é italianos.—El Teatro español al asomar el siglo XIX.—Carencia de poemas dramáticos originales y abundancia de refundiciones.—Testimonios de Moratín y de Mesonero Romanos.—Combinación de la influencia francesa con la indígena.—Introducción en España del romanticismo.—Origen de la novísima literatura.—Sus propagandistas.—Lucha entre clásicos y románticos.—Victoria del Teatro de Lope y Calderón.—Autores de la reforma dramática.—Aberraciones y extravagancias de esta escuela.—Influjo del romanticismo en las costumbres.—Renace la moderación entre sus más exaltados partidarios.—Tamayo y Ayala hermanando las tendencias románticas con las clásicas.

JUZGAR á una personalidad literaria sin relacionarla con su nación y con su tiempo, con el medio ambiente que rodeó su cuna y en que desenvolvió su existencia, y sin observar cuidadosamente las influencias que contribuyeron á su formación, es tarea ardua y difícil en alto grado. Desde este punto de vista, el juicio crítico del poeta debe ser casi un estudio sociológico, en que se dé á conocer no sólo su persona individual, sino también las condiciones sociales de su educación y de su vida. No queremos con esto decir, que el no eximirse escritor alguno de ciertas tendencias dominantes en su tiempo y país, haya de ser causa de que todos encadenen fatalmente su conciencia al gusto moral de

la época, cualquiera que éste sea; pues por encima de tales preocupaciones está la nobleza de sentimientos que les impedirá transigir con lo que se oponga á los inmutables principios de la verdad y del bien. Proponiéndonos, pues, en este trabajo de un modo particular, examinar la personalidad literaria del eminente dramaturgo D. Manuel Tamayo y Baus, se hace indispensable esbozar previamente el estado del Teatro español cuando dicho autor comenzó á escribir, para conocer cuales sean los elementos personales é individuales que aportó á sus obras, y lo que tomó de las generaciones anteriores y de la suya propia. Para ello basta exponer el cuadro que presentaba nuestra Melpómene y Talía en la centuria próximo pasada, porque siendo la imitación del hombre moral y de la sociedad, el origen, fundamento y objeto de la poesía dramática, dicho se está que de la consideración de las mismas producciones escénicas deduciremos, con bastante exactitud, las ideas religiosas, políticas y morales de nuestro pueblo, sus tradiciones históricas y sus costumbres públicas y domésticas. Reproduciéndose la sociedad en el Teatro, aunque no con la fidelidad de la imágen en el espejo, con sus bellezas y sus defectos, con sus bondades y sus vicios, claro está que estudiando la literatura dramática de la primera mitad del siglo que acaba de espirar, vendremos en conocimiento de los cambios y modificaciones que han sufrido las ideas en el transcurso de los años, y por ende en los móviles secretos de la musa inspiradora de Tamayo.

Sólo pensando en el orgullo exagerado que engendraban en el hombre los antiguos libros de caballerías, pudo concebir Cervantes *El Ingenioso Hidalgo D. Quijote de la Mancha*, para acelerar con el ridículo y la burla, la muerte del extraviado idealismo que todo lo perturbaba y del grosero positivismo que todo lo corrompía, como inspirados por el interés y guiados por la ignorancia. Sólo viviendo Shakspeare en aquella época turbulenta que mediara entre los reinados de María é Isabel, tan llena de terribles crímenes y gigantescas luchas, pudo crear las siniestras figuras de Góneril, Lady Macbeth y Créssida, cuadros magistrales de femenil

depravación, y presentarnos en *Hamlet* un terrible símbolo de morales extravíos, imprimiendo en su Teatro el carácter sangriento de aquel período. Unicamente observando los abusos introducidos en el púlpito español, le fué dado al Padre Isla escribir, con objeto de desterrarlos, su *Historia del famoso predicador Fr. Gerundio de Campazas, alias Zotes.*

*
* *

Desaparecidos para siempre de entre los vivos aquellos seis colosos, que elevaron nuestro Teatro nacional á su mayor apogeo, huérfana se encontraba la escena patria en los principios del siglo XVIII, al empuñar las riendas del gobierno Felipe V, después del estéril reinado del indeciso y obcecado Carlos II. La literatura, que entonces como siempre ha coincidido con las decadencias y postraciones, con las preponderancias y esplendores de la vida política y económica de nuestra patria, cayó juntamente con las ciencias y las artes en la abyección más desconsoladora y detestable.

«Extinguida en España la dinastía austriaca, dice el Padre Poncelis (1), bajo cuyo cetro habían florecido las artes y las ciencias, y la prepotencia de las armas había hecho el nombre español respetable en todo el mundo (2), cayeron todas exánimes abandonadas de aquel genio que tan gloriosamente había presidido á la nación cerca de dos siglos. Sucedió la borbónica de allende los Pirineos, que nos impuso las costumbres, la política y hasta la literatura de su patria, viniendo con ellas el genio de la impiedad vestido á la francesa, muy culto y ataviado, para que los simples

---

(1) Padre Manuel Poncelis, de la Compañía de Jesús. *Historia de la Literatura.* —Segunda edición corregida y aumentada.—Buenos Aires, 1891. Pág. 275.

(2) Los españoles, dice Voltaire, tenían en todos los teatros de Europa la misma influencia que en los negocios públicos; su gusto dominaba tanto como en política.

españoles despreciasen lo propio por lo que comenzaba á ser de moda en aquel siglo. Bajo este fatal influjo desapareció España moralmente, y con ello hasta el recuerdo de su bella literatura, llegando muchos á menospreciar hasta lo bueno que habíamos tenido, sin acordarse siquiera, de que nuestras obras habían inspirado á los franceses sus maestros. Por algún tiempo se conservó la índole de la frase castellana y lo casta de su dicción, y aunque se injuriaba á la retórica, se tenía algún respeto á la gramática; mas cuando la plaga de los libros franceses inundó al país, que fué á mediados del siglo, entonces se desfiguró y descastó la verdadera habla castellana; los nuevos eruditos hablaban francés con palabras castellanas, y daban reglas y preceptos para que en adelante todos vaciasen sus ideas en el molde de los galo–clásicos. Excusado es decir que el sentimiento nacional siempre se opuso á esta clase de revolución literaria, con tanta mayor razón cuanto que el espíritu enciclopédico que la acompañaba, muy diverso del que nos había levantado sobre todas las naciones, no se avenía con el carácter español. Con este mal espíritu en vez de volar rastrearon nuestros ingenios, como la experiencia de aquel siglo lo puso de manifiesto, especialmente en lo que se hicieron viles adoradores de las doctrinas enciclopédicas.»

Doloroso es confesarlo, pero así fué en efecto (3). Del seno de

(3) En este punto disentimos de la opinión de Quintana, expuesta en su estudio: *Sobre la poesía castellana del siglo XIX*. «Es queja común y frecuente de los críticos que entre nosotros aspiran al lauro de severos y puristas, acusar á las letras francesas de haber estragado y destruido el carácter propio y nativo de la poesía castellana. Pero esto en realidad no es así; porque mucho antes de que los escritores franceses empezaran á ser el estudio y el modelo de los nuestros, ya los españoles habían abandonado todos los buenos principios en las artes de imitación y dejado apagar en sus manos la antorcha del ingenio. La pintura había muerto con Murillo, la elocuencia con Solís, la poesía con Calderón; y en el medio siglo que pasa desde que faltan esos hombres eminentes hasta que aparece Luzán, ningún libro, ningún escrito, si se exceptúa tal cual comedia de Cañizares, basta por su aspecto literario á llamar hacia sí la atención y el interés ni aun de los más indulgentes. No se degrada pues ni corrompe lo que no existe; y la imitación francesa

aquella sociedad frívola é indiferente, aguijoneada por un implacable deseo de goces materiales y envenenada por los gérmenes de la filosofía escéptica que en sí llevaba, surgió una pléyade de petulantes escritores que, aun poseyendo algunos ingenio claro y profundo, fueron arrollados por el torrente del mal gusto, dando origen á las escuelas de los *gongorinos, culteranos* y *conceptistas* (4).

Bancés Candamo, Cañizares y Zamora, poetas que abastecieron los teatros de España hasta la mitad del siglo XVIII, pretendieron emular los elevados pensamientos y grandiosas concepciones de los autores clásicos de la Edad de oro, pero vencidos quedaron en su empeño, ya que con sus brillantes facultades no pudieron suplir la escasa fuerza creadora y falta de originalidad que se revela en sus comedias, que por otra parte, son muy superiores á cuantas hilvanaban sus contemporáneos. Por eso, no impidieron que las turquesas en que los inmortales dramáticos habían vaciado sus obras perdurables, dejaran de ser rotas en mil pedazos, y que España, perdidos ya los rasgos distintivos de su fisonomía nacional, encerrara el arte literario en el mezquino cuadro de las retóricas francesas.

En estos infelices tiempos llegó el gusto á tal corrupción, que cualquiera reunía las condiciones suficientes para consumar piezas escénicas, recibir aplausos y apellidarse autor distinguido ó acreditado. Entonces se alimentó el Teatro español de comedias nuevas en las que se juntaban, en confuso desorden, duelos, celos, peleas con la justicia, entradas y salidas injustificadas de los per-

---

pudo en buena hora dar á nuestro gusto y á nuestras letras un carácter diferente del que había tenido en lo antiguo, pero no desfigurar lo que ya no era, ni dar muerte á lo que no vivía.» (T. XXII de la *Biblioteca de Autores Españoles).*

(4) Cita D. Leopoldo Augusto de Cueto, marqués de Valmar, en su Bosquejo histórico-crítico de la *Poesía castellana en el siglo XVIII,* inserto en el T. XLII de la *Biblioteca de Autores Españoles*, el caso de que para una *Justa poética* celebrada en Murcia el año de 1727, en honor de San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kostka, escribieron 5 poetisas y más de 150 poetas.

sonajes, declaraciones amorosas, naufragios, martirios, apariciones maravillosas y aventuras de toda especie.

Mientras de tal suerte degeneraba el Teatro, se abría paso en nuestra patria extendiéndose rápidamente la literatura francesa, y con ella los principios teóricos de los escritores de la época de Luis XIV. Considerando este Monarca á España como un elemento auxiliar de la nación que regía, hizo á su real nieto y ahijado antes de separarse de su lado, esta significativa advertencia: «No olvidéis de que sois Príncipe francés,» sintetizando en tan lacónica frase sus deseos de inocular en el peculiar y característico modo de ser de los españoles, las ideas, costumbres y sentimientos propios de la civilización de la corte de allende los Pirineos. Gracias á ello, al aumento de comunicaciones con el pueblo vecino, y al desempeño de muchos cargos y empleos por extranjeros, las ideas francesas se introdujeron con rapidez modificando nuestro carácter; de lo que provino muy principalmente, como natural consecuencia, el bastardeamiento del antiguo clasicismo dramático.

Así fué como nació un partido que se propuso reformar metódicamente el Teatro español, tomando el francés por modelo. La primera confirmación, de lo que decimos, hállase en el aumento considerable de traducciones é imitaciones — cosa que por otra parte ya había comenzado mucho antes de nacer Felipe V (5), — merced á la pasión que el nuevo Príncipes entía por la corte de Versalles. En 1713 el marqués de San Juan, D. Francisco Pizarro Picolomini, tradujo el *Cinna* de Corneille, y en 1716 Cañizares hizo una imitación de la *Ifigenia* de Racine (6).

(5) En Mayo de 1680 se representó en el teatro del Buen Retiro de Madrid un arreglo anónimo del *Bourgois Gentilhome* con el título de *El Labrador Gentilhombre*. (*Homenaje á Menéndez y Pelayo*, estudio del Sr. Cotarelo acerca de los *Traductores castellanos de Molière*. Tomo I, págs. 69-41).

(6) Lope de Vega llama á Ronsard el Garcilaso francés; y Quevedo, que tradujo la *Introduction à la Vie Dévote* de San Francisco de Sales, apreciaba los escritos de Michel de Montaigne.—Juan Bautista Diamante tradujo el *Cid* de Corneille con

Los indicios de la introducción en España de la influencia transpirenaica, se convirtieron en patentes é incontestables testimonios, cuando Luzán, Montiano y Luyando, Moratín (padre) y otros poetas y críticos, consagraron su talento á forjar la cadena que debía hundir en la más humillante servidumbre al arte de su patria. Con el excelente propósito de sacar á la poesía de la abyección y esterilidad en que yacía, escribió D. Ignacio de Luzán su *Poética*, que sirvió de norma á todos los imitadores del gusto parisién, que á la postre debía modificar radicalmente nuestra literatura. Con decir que esta *Poética* tiene por base el tratado *Della perfetta poesia* de Ludovico Muratori y las enseñanzas de Vincezo Gravina, Giovannini, Rapin, Boileau y le Bossù, indicado queda su espíritu y tendencia general. En ella, sin rebozo se afirmaba que su objeto no era otro, que el de «subordinar la poesía española á las reglas que se siguen en las naciones cultas,» presentando las llamadas leyes de Aristóteles «como la norma más veneranda de todos los poetas.» Pero su ciega adoración por aquella literatura extranjera, le llevó á censurar acremente á nuestros primeros dramáticos, porque no se acomodaron al arte por ellos inventado.

El bibliotecario Blas Antonio Nasarre llevó sus exageraciones hasta el extremo de reimprimir el espúreo *D. Quijote* de Avellaneda sobre la base de que era muy superior al genuino, y también maltrató á los dos más grandes poetas del Teatro patrio, cuya poesía califica, como la expresión más exagerada del mal gusto y la incorrección literaria; asegurando que Lope de Vega y Calderón

---

el título de *El honrador de su padre* (1658).—Por los años de 1710 se representaron en Lima *Rodogune* de Corneille y *Les Femmes Savantes* de Molière, según versiones castellanas hechas por Pedro de Peralta Barnuevo. (*Historia de la Literatura Española desde los origenes hasta el año de 1900*, por Jaime Fitzmaurice-Kelly, C. de la Real Academia Española. Traducida del inglés y anotada por Adolfo Bonilla y San Martín con un estudio preliminar por Marcelino Menéndez Pelayo, director de la Biblioteca Nacional.—Madrid. *La España moderna, 1900*).

se propusieron desterrar de sus composiciones toda verosimilitud, toda regularidad y toda decencia.

Asimismo, escribió, con el más profundo desprecio de las verdaderas joyas escénicas, D. Agustín Montiano y Luyando, que en sus estudios doctrinales reglamentó la oda, la égloga, la tragedia y la sátira, y dió á luz dos tragedias *Virginia* y *Ataulfo,* frías y faltas de arte.

Los vates mencionados no consiguieron otra cosa con sus furiosas diatribas, que conspirar de consuno á que los Maestros fueran echados en olvido, y que la literatura de su tiempo deba ser calificada de decadente, sin ideal, sin derrotero fijo y sin aspiraciones precisas y concretas por haber sus cultivadores salido á buscar luz de nuevas inspiraciones en leyes y asuntos ajenos al carácter, costumbres y creencias del pueblo hispano.

Muchos de aquellos poetas tan impregnados estaban del pseudo clasicismo francés, que llegaron á calificar de *inmorales* las obras de los siglos XVI y XVII, porque el amor era el alma de muchas comedias; diciendo que Lope de Vega, Calderón y Moretó, aunque poetas de gran talento, descubrían tan á las claras la barbarie de su siglo por entre los rasgos de su ingenio, que nadie debía leer sus piezas. Tan bajo había caido la comedia que un libro popularísimo, mal escrito por cierto, pero inspirado en las obras de su tiempo, *El Pensador Matritense,* identificándose con Ricobony, el autor de la *Reforma del Teatro francés,* consideraba altamente perjudicial que el amor fuese el alma de las comedias. Las conversaciones entre amantes eran tenidas como licencioso desorden propio para despertar espíritus adormecidos y dar entrada á pasiones viciosas en el corazón de la juventud; á juicio de aquellos retóricos el amor pintado por los poetas, nunca era consecuencia ni germen de virtudes, sino causa de usurpaciones, asesinatos, traiciones é infamias ó delitos; y para que se comprenda hasta que punto llegó la animadversión á toda composición poética fundada en la observancia del natural, basta apuntar que *El desdén con el desdén,* fué mirado con desprecio y calificado de ser una de tantas fábulas que sólo enseñan á burlar á padres, hermanos ó

maridos. *El mejor alcalde el Rey*, fué tachado de inmoral; *El Príncipe prudente*, de pernicioso ejemplo; y de *No puede ser el guardar una mujer*, se dijeron cosas parecidas á las que hoy se dice contra las obras del más exagerado naturalismo (7).

Suele afirmarse, y es exacto, que del árbol caído todos hacen leña; por eso los partidarios de este sistema, así naturales como extranjeros, le dieron el golpe fatal con sus sarcasmos y denuestos. No es, pues, extraño que el fecundo y brillante Teatro de Lope de Vega, Calderón, Tirso de Molina y tantos otros, viniese á dormir en aquel siglo el sueño de la muerte. «La Talía española, dijo Jovellanos, pasó los Pirineos á inspirar á Molière.»

Por otra parte, los escritores de comedias desde la muerte de Cañizares y de Zamora, corrompieron más y más la escena; de lo que son palmaria prueba las composiciones de Hidalgo, Frumento y Fernández Bustamante.

Poetas de nombre, aunque contagiados por la escuela gálica, produjeron la reacción que dió por resultado que abundaran en España desde el año de 1750 las traducciones de dramas franceses hechas por Trigueros, Llaguno y Luzán. Al trono de Carlos III en 1759, debió aun más alientos el partido que daba entonces el tono á la crítica, haciendo representar sus primeros ministros, el Marqués de Grimaldi y el Conde de Aranda, traducciones de Corneille y Racine, y excitando á los literatos á componer en el nuevo estilo obras dramáticas originales (8). Entonces fué cuando

---

(7) Biografía y juicio crítico de *D. Adelardo López de Ayala*, por D. Jacinto Octavio Picón. *(Autores dramáticos contemporáneos y joyas del Teatro español del siglo XIX*. 1881-1882. T. II).

(8) Puédense citar, entre otras tragedias originales ó traducidas, *El Cid* de Corneille, de D. Tomás García Suelto; *Numa*, de González del Castillo; *La muerte de Luis XVI*, de Cajigal; *Felipe II y los Templarios*, de D. José Rangel; *Libia ó la conjuración contra Viriato*, de D. Judas José Romo. Se habían traducido también las principales obras de Kotzebue, Lessing y Schiller. *(Catálogo de piezas dramáticas publicadas en España desde principios del siglo XVIII hasta 1825*, de Moratín, añadido por el editor de sus obras en la *Biblioteca de Autores Españoles*. Tomo II).

Fernández Moratín, Cadalso, Jovellanos y López de Ayala llevaron á las tablas sus regulares y correctas tragedias, mientras que Iriarte se consagraba á trasplantar los dramas de París. Por aquel tiempo también fué, cuando Valladares, Zavala y Rodríguez de Arellano dieron á luz sus melodramáticas composiciones originales, con la absurda pretensión de imitar á los antiguos poetas populares, dando lugar á la escuela que casi siempre profanaba y ridiculizaba el drama español.

En esta languidez del Teatro, ínterin se formaba el grupo partidario de la escuela antigua nacional, D. Ramón de la Cruz, autor sumamente genial, con sus caprichos dramáticos, sainetes, tragedias burlescas, tornadillas y zarzuelas, composiciones llenas todas de color, movimiento, malicia picaresca y naturalidad, entretenía agradablemente al público madrileño, que veía en *El Prado por la noche, Tertulias de Madrid, El marido sofocado...* un trasunto fiel y poético de la vida civil y costumbres españolas de su época.

* * *

Organizóse, por fin, el partido patriótico y atacó duramente á la tiranía extranjera. Uno de los más inteligentes é ilustrados adversarios del Teatro francés fué D. Vicente García de la Huerta, que editó en 1786 una colección de comedias antiguas y entremeses bajo el epígrafe de *Teatro español*, con el único objeto de reanimar el arte dramático y restaurar lo que él llamaba *la escuela literaria española* (9). Desgraciadamente en los prólogos de

(9) En el período de 1795 á 1798 se dieron al público la mayor parte de aquellas grandes obras del siglo XVII: *Casa con dos puertas; Las armas de la hermosura: El Ricohombre de Alcalá; Juan Labrador; Afectos de odio y amor; Casarse por vengarse; No puede ser; El secreto á voces; El mejor alcalde el Rey; El médico de su honra; El parecido en la corte; El alcalde de Zalamea; El Tetrarca; La cortesana en la sierra; El galán fantasma; El Rayo de Andalucía; La hija del aire; García del Castañar; El desdén con el desdén: Dar la vida por su dama; El picarillo de España: El*

esta su obra patentiza no sabía discernir lo bueno de lo malo; y así en la elección de las piezas que figuran en dicha colección no estuvo afortunado, ya que en ella incluyó muchas comedias de *figurón* ó de enredo con preferencia á los grandes dramas heroicos y religiosos de Calderón y de Tirso de Molina, cometiendo el olvido imperdonable de preterir del todo al gran Lope de Vega. Sin embargo, á La Huerta se le conocerá siempre como ilustre campeón de los Maestros antiguos, que á él, en primer lugar, deben el haber sido restaurados en el andar de los tiempos, y como creador de la bellísima tragedia *Raquel,* que ha quedado para gloria del género de su época. Empero, el haber compuesto esta obra con arreglo á los modelos franceses y traducido no pocos de sus dramas, la falta de tino en la elección de las piezas antedichas y muy principalmente el poco criterio para habérselas con los que tenían la ventaja de la opinión á favor suyo, fueron causas más que suficientes para que la victoria en la lucha establecida se decidiera á favor de los partidarios de la escuela transpirenaica.

Con todo los trabajos de La Huerta no se perdieron en el vacío, pues el movimiento saludable por él iniciado, fué secundado por Moratín (padre), Forner, Jovellanos y Trigueros que refundió hábilmente muchas comedias del siglo anterior.

Tenemos, pues, enumeradas ya las diversas influencias y corrientes artísticas que iban á imprimir carácter al Teatro del siglo XIX. Por un lado, la tradición puramente española del siglo XVII, y por otro la clásica y francesa del siglo XVIII, y una tercera que hizo varias tentativas de regeneración sobre la base de nuestro gran Teatro nacional, refundiéndolo y arreglándolo al gusto moderno.

Y antes de proseguir séanos lícito consignar, que no ha sido nuestro intento tejer la historia de los poemas literarios que se

---

conde de Saldaña; El esclavo en grillos de oro; Amar después de la muerte; La gitanilla de Madrid; El socorro de los mantos; La celosa de sí misma; Los empeños de un acaso; Fuego de Dios.....

representaron en las tablas españolas en el siglo XVIII; sólo con lo expuesto hemos pretendido averiguar el camino que durante él recorrió el arte escénico para saber qué debe el de nuestros días al de la mencionada época de decadencia. ¡Miserables son los días que cierran el siglo XVIII y los que en España abren el XIX!

Una noche, refiere el conde de Schak (10), se ponían en escena Racine y Corneille, la inmediata algún drama de Lope ó Calderón, á la otra seguía una ópera de Metastasio, una comedia de Molière, Regnard ó Goldoni, y á los cuatro días se solazaba el público con un drama de espectáculo de Valladares ó de Comella.

Hacia fines del siglo XVIII atravesaron también los Pirineos algunos dramas llenos de afectado sentimentalismo de la escuela de Diderau, sirviendo Francia en lo sucesivo de canal por donde pasaron poco á poco hacia España melodramas y comedias inglesas y alemanas de la peor especie (por ejemplo, de Lille y Kotzebue); y de esta manera el estilo propio y nacional del Teatro español desapareció por completo en esa mezcolanza de extraña y variada forma. El siglo XVIII dejó en herencia al siguiente este repertorio multicolor. ¿Quién al ver eso osara predecir que el siglo XIX tenía que ser el gran siglo de la poesía dramática? Y sin embargo, así fué, pues cuenta en sus límites á Martínez de la Rosa, el Duque de Rivas, Hartzenbusch, García Gutiérrez, Zorrilla, Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega, Ayala, Tamayo y Echegaray.

* * *

Herencia bien triste, por cierto, habría recogido en literatura la España del siglo XIX, como por desgracia la iba recibiendo

(10) *Historia de la Literatura y del arte dramático en España* de A. F. Schack, traducida directamente del alemán al castellano por Eduardo de Mièr. Madrid, 1886-1888. T. V.

en ideas y costumbres, si se hubiesen realizado los sueños de las escuelas enciclopedistas (11). Sabido es, cuán contrario era su espíritu al que había animado toda nuestra literatura, y cuánto influyen las ideas en el mejoramiento ó depravación de las letras. Mas los ultrajes del 2 de Mayo por las tropas napoleónicas y las llamas de Zaragoza y Gerona, exaltaron la mente y agitaron los corazones de Quintana, Gallego, Duque de Rivas, Duque de Frías, Arriaza y de tantos otros vates que dieron aliento á la vigorosa poesía de la *guerra de la Independencia.*

A pesar de ese levantamiento del espíritu patriótico, la decadencia de nuestra escena, iniciada en la centuria anterior, iba agravándose hasta el punto de quedar del todo pervertido el buen gusto, con la desaparición prematura de aquellos dos hombres célebres, Moratín y Maiquez, que en los últimos años del siglo XVIII se enseñorearon de la poesía cómica el uno y de la escena el otro.

Exceptuando: *La Mogigata* y *El sí de las niñas* del primero, que tan señalado éxito obtuvieron; las comedias de su imitador Goróstiza *Indulgencia para todos* y *Don Dieguito;* las obras de Bretón de los Herreros, el príncipe de los cómicos modernos, *A la vejez viruelas, A Madrid me vuelvo* y *Marcela;* los poemas dramáticos de Gil y Zárate, que empezaba á llamar la atención con sus lindas comedias *Un año después de la boda, ¡Cuidado con los novios!* y *El entretenido;* las declamaciones políticas para los *hombres libres* de Martínez de la Rosa, como *La viuda de Padilla;* las tragedias de Sánchez Barbero, Rosa Gálvez, Javier de Burgos; y las estrambóticas farsas de Comella y sus secuaces, nada más original se llevó á las tablas durante el primer tercio

(11) He aquí, en resumen, dice D. José Amador de los Ríos, los dogmas de aquella escuela filosófica: ignorancia del verdadero carácter de otras edades, futilidad en las sentencias, denigración de lo pasado, amarga crítica de cuanto sorprendía ó hería el gusto dominante, condenación sin réplica ni examen de las producciones extrañas á la filosofía moderna.

del siglo pasado. ¡Mortal desaliento había cegado la antes fecunda inspiración de nuestros vates!

Las heces de la Melpómene y la Talía transpirenaica, junto con los ditirambos de Alfieri, las malas adaptaciones de los dramáticos alemanes y los desperdicios del gran Teatro nacional, he aquí los heterogéneos alimentos con que se nutrían los coliseos. Lo que era el Teatro en tal época hay que buscarlo en algunos escritos del autor de *El Barón* ó en las vivas *Memorias* de Mesonero Romanos (12). Del año 1826, dice éste: «Las diversiones públicas se reducían á un mal teatro en verso y á la ópera...» «Se había olvidado la tragedia clásica, y con la ausencia ó desaparición de los buenos escritores, estaba á punto de desaparecer la comedia también.» Bretón y Gil y Zárate «habían conseguido galvanizar un teatro español, comenzando el primero á escribir,» dice Ferrer del Río, cuando con la retirada de Maiquez «la escena había empezado á decaer,» «cuando se miraba con la mayor indiferencia el Teatro nacional» (13).

Hállase también la fiel descripción del Teatro al comenzar el siglo en las cartas, prólogos y notas de las obras de Moratín y advertencias á su *Café*. En el catálogo de las obras representadas hasta el año 1825, hace notar que una buena parte de ellas son meras traducciones (14).

---

(12) *Memorias de un Setentón natural y vecino de Madrid,* escritas por D. Ramón de Mesonero Romanos. T. II.— Nueva edición con notas y adiciones. Madrid, MDCCCLXXXI.

(13) *Galería de la Literatura española en el siglo XIX* de D. Antonio Ferrer del Río. Madrid, 1846.

(14) En efecto; traducen, imitan ó adaptan Quintana de Mateo Lewis, *El Duque de Viseo;* Sánchez Barbero de Alfiéri, *Saúl;* Nicasio Gallego de Arnault, *Oscar, hijo de Ossián;* Solís de Alfieri *Orestes,* de Chenier *Juan de Calas,* de Kotzebue *Misantropía y arrepentimiento,* de Ducis *Zeidar ó la familia árabe;* Tapia de Lemercier, *La muerte de Agamenón:* La Calle de Arnault, *Blanca ó los venecianos,* de Ducis *Otelo;* Enciso de Regnard, *El distraido,* de Pirón la *Metromanía,* d'Eglantine *Las dos hayas;* Francisco Pastor de Collín d'Harleville, *El faetón ó el heredero transversal;* Santos Díaz de Molière, *El Anfitrión:* García Suelto de Corneille, *El*

El apocamiento y postración á que llegó á verse la literatura y con especialidad el género dramático parece inconcebible. Los coliseos, como se observa, nutríanse principalmente de traducciones hechas, las más de las veces, á destajo entre dos y tres traductores y casi siempre sin elección, sin gusto, sin corrección en la frase, adulterando lastimosamente el lenguaje, y lo que es peor, sin consultar las conveniencias sociales ni el tipo característico de nuestra patria escena.

Pero no sólo se trasplantaban dramas y comedias extranjeras, sino también se vertían los libretos de las óperas, vaudevilles y sainetes franceses. Con las obras imitadas en las formas y tendencia de la literatura griega y romana que el pueblo no comprendía, porque no hablaban el lenguaje de sus pasiones y de sus creencias, con los dramas patéticos del romanticismo inglés y alemán, con las comedias lacrimosas á lo Diderau alternaban las refundiciones del Teatro clásico, hechas á la perfección por hombres que aunque educados en las máximas del clasicismo contribuyeron con sus trabajos á acelerar el entronizamiento de la libertad en el arte. Los nombres de Trigueros, Solís, Rodríguez de Arellano y Fernández-Guerra, deponen de la exactitud de lo que venimos diciendo[1].

A la variada y á veces endeble naturaleza de toda esa balum-

Cid; Marchena de Molière, *El hipócrita, La escuela de las mujeres;* Llaguno de Racine *Atalía;* Bertrán de Voltaire, *Elmira;* M. García de Ducis, *Machbeth;* Iriarte de Destouches *El filosófo casado.*

A esta larga lista de traductores pueden añadirse aún los nombres de González del Castillo, Cajigal, Rangel, José Romo, Rodríguez de Arellano, Trigueros, Clavijo, Marqués y Espejo, Zavala, Zamora, Rodríguez de Ledesma, José Infantes, que arreglaban, sin tregua ni descanso, de los autores extranjeros indicados y de los que á continuación se expresan: Marsollier, Duval, Picard, Offmán, Goldoni, Marivaux, Favart, Beaumarchais, Bouilly, Diderau, Bievre, De Belloy, Etienne, Crebillón, Pigault, Lebrun, Boisiè, Coigmez et D'Aubigny, Mellesville, Ricard, Brifaut, Desforges... *(Catálogo* de Moratín y la obra de Cotarelo *Isidoro Maiquez y el Teatro de su tiempo.* Pags. 75-455).

ba de obras dió vida, aunque momentánea y fugaz, el insigne actor Isidoro Maiquez, tío carnal de Tamayo. Su inteligencia superior y universal talento, le hacía desempeñar con sin igual perfección así las tragedias *Pelayo, Numancia, Roma libre* y *Oscar,* como las delicadas creaciones dramáticas antiguas y las comedias modernas.

De modo que no eran ya sólo las comedias de capa ó los dramas de Comella, ó las piezas francesas por derivación mediata ó inmediata, lo que llamaba al público al teatro; pues á vueltas de algunos dramas traducidos de gran espectáculo alternaban con ellas las concepciones de Tirso de Molina, Lope de Vega, Calderón, Moreto, Montalbán y otros varones de tan privilegiada nombradía (15). Con todo, no siempre las obras de los antiguos tuvieron la fortuna de dar con traductores de gusto tan depurado como los señalados, y así no pocas de ellas pasaran á las tablas después de un sueño secular, cercenadas, mutiladas, obligando á decir á los autores lo que nunca pensaron. Hable por nosotros la *Colección de Comedias escogidas de nuestro antiguo Teatro,* publicada en aquel tiempo, y cuyas innumerables supresiones y lagunas desfiguran por completo su texto.

El afán de traducir no cesa todavía. Emigrado Moratín, apartado de la escena el gran Maiquez y considerando que en la remuneración no se hacía, ni por los actores ni por el público, la distinción debida entre las obras originales y las adaptadas, se ocuparon en esta tarea Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega, Gil y Zárate, Carnerero y Grimaldi, que saquearon los teatros de Picard, Scribe, Duval, Ducange...

(15) Por este tiempo reaparecieron en la escena: *La Villana de Vallecas, Marta la Piadosa, Por el sótano y el torno, El Vergonzoso en palacio, María Hernández la Gallega,* y otras varias de Tirso de Molina: *La Moza de cántaro, El premio del bien hablar, Lo cierto por lo dudoso, El mejor alcalde el Rey,* de Lope de Vega; *La vida es sueño, El alcalde de Zalamea, El Médico de su honra,* de Calderón de la Barca; *El parecido en la corte, El desdén con el desdén,* y *El Rico-hombre,* de Moreto; *La Toquera vizcaína, Marica la del puchero,* de Montalbán, y otras infinitas joyas de nuestro Parnaso.

Visto el escaso lucro que le reportaban sus obras originales, dedicóse el ilustre autor de *Muérete y verás* á traducir y arreglar, con verdadera laboriosidad. Muestra de ello es la magnífica y esmerada refundición del drama de Delavigne *Los hijos de Eduardo*. Lo propio hicieron Ventura de la Vega, cuyas traducciones están hechas con la fidelidad y el atildamiento más exquisito, Gil y Zárate y tantos otros. En este trabajo ayudaba á los ilustres poetas últimamente mencionados, Carnerero, (16) que durante mucho tiempo surtió á los teatros de la corte con imitaciones del francés arregladas con habilidad y acierto, en la elección de los originales, de Picard, Duval, Scribe, Bonjoir, Monvel, Desfontaines y Mr. Grimaldi, que habiendo venido en 1823 con el ejército de Angulema se quedó en España y no solo se alzó con el dominio y dirección material del Teatro, sino también le dió pábulo con infinidad de versiones. En 1828 tuvo la feliz ocurrencia de convertir la insípida y descolorida comedia de magia de Mr. Martenville titulada *Pied du mouton* en la original *Pata de cabra*.

A partir de 1825 atraían, con fuerza irresistible, al pueblo de Madrid, la compañía de ópera italiana en el coliseo de la Cruz y *La pata de cabra* en el del Príncipe. El delirio filarmónico acometió en proporciones gigantescas al mundo aristocrático, aunque la extraordinaria celebridad de esta zarzuela alcanzó un círculo más amplio, siendo causa de una conmoción febril é inverosímil en la superficie mansa de aquella sociedad tan pacífica y tan desemejante á la nuestra (17).

* * *

---

(16) De Carnerero recordamos, entre otras, las tituladas *El Ambicioso, El afán de figurar, Los títeres ó lo que es el mundo, El marido á picos pardos, La cuarentena, El Joven de sesenta años, El Peluquero de antaño y el de ogaño, El Diplomático, El Secretario y el cocinero, El Testamento, El Viajante desconocido, La Huérfana ó lo que son los parientes, La Novicia ó la víctima del claustro.*—De Grimaldi es el *Abate L' Epée* y *El asesino ó la huérfana de Bruselas*.

(17) Léanse en comprobación las anécdotas que sobre el particular refieren Zorrilla en sus *Recuerdos del tiempo viejo* y Dionisio Chaulié en su libro *Cosas de*

En tal estado de cosas estalló la revolución del romanticismo, iniciada y consolidada entre nosotros por los mismos que habían sido educados en la escuela antigua y eran acérrimos partidarios, por consiguiente, de las tres famosas unidades, del curso de literatura de La Harpe, de la tendencia de Boileau y de la retórica de Hugo Blair.

Del propio modo que al terminarse el año de 1621 después de tres generaciones de una época normal y tranquila, ardió la corte en intestinas luchas, odios, persecuciones y venganzas, se levantó Alarcón á escribir el drama novelesco y maravilloso, verdadero precursor del moderno drama romántico; de la misma manera al finalizar el primer tercio del siglo pasado conmovida nuestra sociedad por la revolución, sobreexcitados los espíritus y las pasiones, en medio de las discordias civiles y variaciones políticas, entre el incendio vandálico de los conventos, el Teatro tomó rumbo distinto y cambió su antigua pacífica fisonomía y acompasado estilo.

Las emociones violentas y continuas acabaron por embotar la sensibilidad del corazón de nuestros abuelos que reclamaron espectáculos más animados y de mayor efecto; desdeñaron la regularidad de la escuela clásica, las escenas vulgares aunque poéticas de la vida, las formas suaves y delicadas y prefirieron el novelesco desorden, los casos extraordinarios, los tumultuosos afectos y las fuertes emociones. A cambio de ver reflejado en las obras la exaltación que dominaba á todos los espíritus, el público perdonó las graves faltas de verosimilitud que en ellas se cometían.

Esta nueva escuela que ahora repercutía en España no era otra que la fundada en Alemania por Klopstock, Wieland y Lessing á mediados del siglo XVIII, cuando los corifeos del seudo-

---

Madrid.—El título primitivo de la zarzuela era: *Todo lo vence el amor ó la pata de cabra, melo, mimo-drama, mitológico-burlesco de magia y de gran espectáculo en tres actos.*

clasicismo encarrilaban por estrecha senda las letras españolas, rompiendo las cadenas de la imitación francesa. Del fecundo campo por ellos sembrado, brotaron los dos grandes poetas Göethe y Schiller, que llevaron á su mayor apogeo la escuela canonizada y reducida más tarde á fórmula preceptiva por G. A. y F. Schlegel. Entre nuestros vecinos surgió también con inaudito vigor ese despertamiento del drama nacional en los cantos de Víctor Hugo, que desarrolló atrevidamente todo un sistema dramático, y que fué secundado con prodigiosa actividad por Alejandro Dumas, ejerciendo juntos un influjo decisivo en las ideas de una constelación de vates españoles á la sazón emigrados en Francia é Inglaterra.

Con la originalidad personal y acostumbrada elevación de miras explica Milá y Fontanals (18) de esta suerte el origen del renacimiento romántico: «La aspiración del artista en todas épocas ha sido la manifestación de lo bello, tal cual lo concibe en su inspirada fantasía. El arte clásico en la imposibilidad de elevar la forma sensible á la esfera de lo bello ideal, espiritualizó la naturaleza en su grado mayor posible, descendió hasta ella la idea para consumar la unión perfecta y el feliz acorde entre el espíritu y la materia; esta última era una especie de molde en donde se vaciaba el primero, y en verdad que la representación sensible del ideal, la belleza plástica, si podemos expresarnos así, fué alcanzada por el arte clásico de una manera tan perfecta como no se verá jamás.

«A pesar de este *máximum* de perfección del arte clásico, el espíritu sentía en sí el vacío de una falta de conformidad, de entero acorde en las obras del artista, y siempre que abandonaba

(18) En el estudio crítico del drama de D. Benito de Llanza y Esquibel, Hurtado de Mendoza y D. Manuel Tamayo y Baus, rotulado *Centellas y Moncada,* que publicó en el diario *La patria* (21 de Junio de 1850).

Téngase en cuenta que, mientras no se advierta lo contrario, al referirnos á algún periódico ó coliseo, hacemos relación á los que han visto ó ven aún la luz pública en Madrid, ó á los teatros de la propia villa y corte.

de una manera absoluta el mundo sensible, siempre que se encontraba en completa armonía consigo mismo, en esa verdadera armonía de su naturaleza íntima, veíase muy elevado sobre la belleza ideal que le prestaba el arte. Esta conciencia, que tiene el espíritu de su naturaleza absoluta é infinita, de su independencia y libertad, constituyen el fondo de la idea romántica que tuvo siempre en pugna el alma hasta ser hallada. Por otra parte, las formas acabadas del arte clásico no podían, de manera alguna, traducir en caracteres sensibles las más delicadas emociones del alma, con todos los matices apenas perceptibles que forman su escuela.»

A los hermanos Guillermo A. y Federico Schlegel corresponde la primacía de haber popularizado por toda la Europa el nombre de Calderón, que llena la esfera universal de las letras humanas, desde el día en que la sabia Alemania dijo por labios del primero: «Yo no conozco ningún poeta que haya sabido dar de tal manera el colorido poético á los grandes afectos escénicos; y que hiriendo tan vivamente nuestros sentidos transporte del mismo modo nuestra mente á las regiones etéreas.»

Estos beneméritos hispanófilos dirigieron el movimiento, al cual se plegaron católicos fervorosos, protestantes místicos y románticos diversos saludando su aparición como la aurora de la emancipación del pensamiento de todas las trabas del arte clásico. Göethe, que por sí solo valía tanto como todos aquellos adeptos reunidos, mezcló su voz poderosa y dominadora á las del coro que entonaba ferviente alabanza á Calderón.

Mientras tanto entre los muros de Cádiz sitiada, en medio de aquellos caracteres que no habían prohijado ni por un instante la idea de la sumisión al invasor, se empezaron á distinguir, como autores dramáticos, un bravo oficial y un joven literato (19). Eran el promotor de la revolución trascendental en nuestro arte dra–

(19) «No hay mejores soldados que los que se trasplantan de la tierra de los estudios á los campos de la guerra; ninguno salió de estudiante para soldado que no lo fuese en extremo.» (Cervantes, *Trabajos de Persiles y Segismundo*).

mático D. Angel de Saavedra y Martínez de la Rosa, que esforzábanse en retornar al verdadero y patriótico drama de los esclarecidos poetas del siglo XVII. Pero estos innovadores fueron dispersados con la restauración de Fernando VII, al tiempo que en Alemania se realizaba el movimiento de renovación crítica y poética con lo que Boileau, Batteux, Marmontel y La Harpe, como preceptistas, continuaron siendo los modelos de los literatos y de las muchedumbres.

Fué, sin embargo, en la misma Cádiz, cuando en 1818 el ilustre propagandista alemán de las doctrinas de Schlegel en España, Juan Nicolás Böhl de Faber, allí domiciliado, defendió y se propuso restaurar la poesía nacional de los siglos medios y del Renacimiento. Estimaba que la ilustración inglesa debía consistir en el conocimiento íntimo de su constitución y de sus leyes y en el ejercicio de la industria mercantil, fuente de su prosperidad y de sus riquezas; la francesa en el arte de dar sabor á la existencia física y de adornar la vida social con una leve tintura de letras; y la alemana en la reunión enciclopédica de cuanto se ha sabido y se sabe con el fin de coordinar, combinar y dirigir tan diversas producciones al espiritualismo más sublime. Sostenía, también, que la ilustración española se hallaría en el reconocimiento de todas las ventajas con que la mano de Dios ha dotado á la Península y á sus moradores, para que dejando á los ingleses su turbulenta política y peligrosas riquezas, á los franceses su gastronomía y erudición á la violeta, á los alemanes sus estudios sociales y abstractos, sacaran de su propio caudal y cultivaran aquellas heroicas virtudes de fortaleza, templanza, lealtad y fe que hicieron á sus antepasados el pasmo y la envidia del mundo y cuya memoria yacía sepultada con las olvidadas producciones de su antigua literatura.

Así como el movimiento inicial directamente encaminado á favorecer la forma romántica no había partido del centro de España, sino de uno de sus extremos, asimismo desde otro extremo, de Barcelona, se dió un gran impulso á dichas tendencias, gracias á los esfuerzos de un grupo de catalanes, que asociados á varios

extranjeros, procuraban sacar la crítica artística literaria de los estrechos moldes en que Madrid la contenía. Los nombres de Aribau, López, Cook, Monteggia, Galli, van unidos con el de la revista *El Europeo,* en la que se exponían los verdaderos caracteres del romanticismo y se procuraba conciliarlo con la escuela clásica, enalteciendo á Sir Walter Scott, Byron, Chateaubriand, Schiller y Manzoni.

Pero vergüenza da el decirlo. Los críticos españoles que no estaban familiarizados con Calderón, que no sabían comprender el alto mérito de los dramaturgos del siglo XVII, amparados en el código dictado por Horacio y sus discípulos, y armados de los rígidos preceptos enunciados con toda solemnidad dogmática por Boileau, La Harpe y Lemercièr, atacaron briosamente al cariñoso amigo de España Böhl de Faber. Desde las columnas de los periódicos de Cádiz y de la *Crónica científica y literaria de Madrid* hacíase cruda guerra á las nuevas doctrinas sostenidas, principalmente, en el *Diario Mercantil* de aquella ciudad.

Armas de toda clase se esgrimieron contra el movimiento de reforma que se propagó avasallador é imponente. Rudas batallas tuvo que reñir el romanticismo para propagar sus ideales y extender el influjo de sus doctrinas (20).

De la prueba salieron triunfantes Lope y Calderón á lo que ayudaron eficazmente Lista y Durán; el primero (21), distinguido

---

(20) *Introducción del romanticismo en España,* por D. F. M. Tubino. *(Revista Contemporánea,* números del 15 al 30 de Enero de 1877).

(21) «Es indudable, dice el Sr. Lista, que así en literatura como en artes y ciencias, no hay más que dos géneros, uno bueno y otro malo. Las composiciones que excitan un gran interés serán buenas, no obstante algunos defectos; las que nos causan sueño, fastidio ó risa por delirios de su autor serán malas, siquiera las ordenen varias bellezas. Sólo hay un sentido en el cual las palabras clásico y romántico tengan para nosotros una diferencia verdadera y útil de conocer y observar, y es entendiendo por literatura clásica la de la antigüedad griega y romana, y por literatura romántica la de Europa en los siglos medios... La primera daba margen á

profesor de literatura española en el género dramático, supo impugnar, con admirable imparcialidad y buen juicio, lo que de exagerado y ridículo tenía el romanticismo y dió á conocer en razonados análisis las glorias del siglo XVII, y el segundo (22) profirió el grito de emancipación en su famoso *Discurso sobre el influjo de la crítica moderna en la decadencia del Teatro antiguo español y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar.* En él demostró que la diferencia capital entre el arte clásico, según los modelos de la antiguedad griega y latina y el arte romántico, en la significación de arte cristiano y propio de las sociedades modernas, estriba principalmente en que el primero se proponía describir al hombre *abstracto y exterior* y el segundo las interioridades del alma, la lucha de la pasión y del libre albedrío y de la conciencia consigo misma en su triple aspecto de actor, víctima y campo de batalla.

A la muerte de Fernando VII, decretóse una amplia amnistía y regresaron á la Península los expatriados de 1823, trayendo

---

describir pasiones comunes, fiestas públicas, males y bienes de la sociedad considerada en general; la segunda hombres aislados, los afectos luchando contra el deber y tomando un carácter particular en cada individuo, los combates interiores del alma, poderes sobrenaturales, invisibles y misteriosos; la primera literatura debió pintar al hombre exterior, la segunda al interior. Un solo hecho basta para demostrar que esta no es una teoría forjada arbitrariamente, sino deducida de la misma naturaleza de las cosas. Regístrese todo el teatro, toda la literatura griega y romana y no se hallarán ejemplos de esa lucha entre las pasiones y el deber aunque á veces se encuentre entre dos ó más pasiones. El contraste, la lid entre el hombre de la razón y el hombre de los sentidos es característico y exclusivo de la literatura de los pueblos cristianos... Una y otra carrera están igualmente abiertas al genio, cualquiera de ellas se puede emprender con tal que agrade y que interese, y sobre todo, que respete la moral nada incompatible con la belleza. Jamás debe olvidar el poeta que la descripción del hombre ha de ejercer necesariamente una influencia cierta é indecible en las costumbres, y que esta influencia ha de ser buena ó mala.»

(22) Madrid, 1828. Este *Discurso*, cuya primera edición se había agotado, fué reimpreso en las *Memorias de la Real Academia Española*. (Año 1, cuadernos VI y VII).

consigo las reminiscencias democráticas ó republicanas y propagando las obras de Byron y Scott aprendidas en el ostracismo, con lo que dieron al olvido las ideas clásicas que al partir para su destierro profesaban. Martínez de la Rosa con su *Conjuración de Venecia* y su *Aben-Humeya* determinó la primera intrusión en España del romanticismo francés y señaló el camino á las producciones dramáticas de la nueva escuela, ocasionando una verdadera explosión de asombro, de censuras y de aplausos. Sucedióle en la jefatura el admirador de Chateaubriand, de Byron y Walter Scott, el Duque de Rivas. El autor de la leyenda épica *El Moro expósito* había ya adaptado al castellano piezas de Víctor Hugo, Dumas y Delavigne; imitó poco á los poetas extranjeros contemporáneos suyos y buscó sobre todo sus modelos en el Romancero para la epopeya y en las comedias de Lope y Calderón para el Teatro. Su *D. Alvaro ó la fuerza del sino* es el paso más atrevido para acomodar la forma del arte nacional á las exigencias del drama moderno; en él se desprecían las unidades, se mezcla la prosa corriente y jugosa con el lirismo poético, se combinan, en una palabra, maravillosamente lo cómico sublime y terrible del idealismo más desenfrenado con el realismo más popular. Fué dicho drama el *Hernani* de la escena española, la creación capital de su autor y una de las obras más selectas que haya producido la literatura patria del pasado siglo (23).

Otros varios nombres de vigorosos vates van unidos á esta

---

(23) *Gonzalo Morón* ha dicho esto, sobre el Duque de Rivas, en la *Revista de España y del Extranjero,* tomo IX, 1844:

«El Duque de Rivas, llevado por su numen á lo ideal y á lo romántico, rehabilitó entre nosotros la verdadera poesía, la poesía nacional, con un bellísimo poema, *El Moro expósito,* donde campean las descripciones y el genio oriental de nuestros mayores, y dió al teatro la nueva forma que le conserva con su excelente drama *Don Alvaro* estrenado en el teatro del Príncipe, de Madrid, en la noche del 22 de Marzo de 1835; cito esta fecha para que se vea lo que hemos adelantado; antes de Marzo 1835, no había en España teatro, ni porvenir para él; hoy hay teatro y porvenir.»

evolución verificada en el mundo del arte, á ese despertar general por las literaturas antiguas, por las tradiciones y cantos nacionales, por los viejos pergaminos, por la combinación de lo místico con lo mundano, por todas las manifestaciones del espíritu moderno, en busca de la cultura erudita. García Gutiérrez, el poeta del sentimiento con *El Trovador*, consiguió que el público otorgase por unanimidad carta de naturaleza al nuevo género; Hartzenbusch granjeóse el aprecio de la posteridad con *Los amantes de Teruel;* Espronceda en su *Diablo mundo* reveló un género literario que había de influir durante la década de 1834 á 1844 en la marcha de las ideas y en el que su autor dejóse llevar del espíritu pesimista y sarcástico de Byron (24); Larra en su *Macías* presentó el romanticismo con alcances políticos impregnados de la atmósfera revolucionaria, y Zorrilla por haber sabido reflejar su espíritu nacional, su inspiración dramática y su espontaneidad lírica en *El zapatero y el Rey, D. Juan Tenorio* y *Traidor, inconfeso y mártir,* creóse un nombre imperecedero en las letras españolas (25). Ventura de la Vega en varias de sus comedias y muy especialmente en *El hombre de mundo,* se caracterizó como descendiente literario de Moratín el hijo, y el fecundo y chispeante Bretón de los Herreros en *La escuela del matrimonio* cultivó la comedia de carácter y de costumbres, moral, correcta, discreta, festiva, realista en el buen sentido de la palabra, seña-

---

(24) *La poésie castillane contemporaine (Espagne et Amerique)* par Boris de Tannenberg. *Deuxième edition,* París. 1889. *Librairie Académique Didier.*—Espronceda, págs. 55 á 76.

(25) «Es imposible leer este poeta—dice D. Alberto Lista en un interesantísimo artículo acerca de Zorrilla—sin sentirse arrebatado á un mismo tiempo de admiración y de dolor. Pensamientos nobles, atrevidos, sentimientos sublimes ó tiernos, versificación armoniosa, igualmente fácil, excitan naturalmente la admiración; pero esta no puede llegar nunca hasta el entusiasmo, porque cuando en alas de la idea quiere volar nuestra fantasía hasta el empíreo, una expresión incorrecta, una voz impropia, un sonido duro, ó bien un galicismo ó un neologismo insufrible, nos advierte que estamos pegados al fango de la tierra, como ahora se dice.» *Artículos críticos y literarios de D. Alberto Lista* (Palma, 1840, pág. 269).

lando ambos poetas, con sus comedias, el camino que debían seguir los que en adelante cultivaran este género literario.

No estuvieron solos los ilustres iniciadores del renacimiento de la escena patria, sino que acudieron á secundarlos en tan patriótica tarea multitud de jóvenes verdaderamente inspirados que en el periodo desde 1836 al 43 lograron compartir con aquéllos el lauro escénico (26). Con todo no fué el romanticismo de buena ley sino el más exagerado de la escuela que empieza en Víctor Hugo y acaba en Bouchardy, (27) el que inspiró á los sucesores de los poetas que hemos enumerado, y aun podemos añadir sin temor de que seamos desmentidos, de que ni aun estos mismos en varias de sus obras posteriores supieron mantenerse á la altura de las que les habían de dar fama imperecedera. De modo que esta escuela grande en manos de sus fundadores degeneró muy

---

(26) *D.ª María de Molina*, de Roca de Togores; *D. Fernando de Antequera*, de Ventura de la Vega; *La Corte del Buen Retiro, Bárbara de Blomberg* y *Hernán Cortés*, de Patricio de la Escosura; *El Conde D. Julián* y *Cerdán, Justicia de Aragón*, de Miguel Agustín Príncipe; *Fray Luis de León ó El siglo y el claustro*, de Castro y Orozco; *Antonio Pérez y Felipe II*, de Muñoz y Maldonado; *D. Rodrigo Calderón*, de Navarrete; *Garcilaso de la Vega, La vieja del Candilejo*, de Romero Larrañaga y otros cien y cien dramas de los Sres. Asquerino, Díaz y Pacheco ejercieron durante largo tiempo avasallador y sin igual influjo.

(27) Ravul en su famoso *Anti-Hugo* rebate ese sistema de ennoblecer á los seres degradados con las siguientes palabras: «Siempre hemos pensado, y esta es doctrina general, que el objeto y primer deber del novelista y dramaturgo es el pintar la virtud y hacerla amable. Mr. Víctor Hugo parece haberlo sentido así, y aun abrigado la pretensión de rendir homenaje á la virtud; mas ¿cuál es el traje de que afecta revestirla? ¿En dónde y en qué personajes gusta de hacernos admirar, por ejemplo, el honor, el sacrificio, el amor maternal, el amor paternal, la piedad filial, el reconocimiento, la compasión, el respeto á la mujer, la profunda ciencia de un ministro? ¿El honor? En el brigante Hernani. ¿El sacrificio? en la prostituta Marión. ¿El amor maternal? en la incentuosa Lucrecia ó en la reclusa de Nuestra Señora. ¿El amor paternal? en el bufón Triboulet ó en el vampiro Han de Islandia. ¿La piedad filial? en la cortesana Tisbe. ¿El reconocimiento? en el jorobado Quasimodo. ¿La compasión? en la gitana Esmeralda. ¿El respeto á la mujer? en el bandido D. César de Bajan. ¿La ciencia de un primer ministro? en el lacayo Ruy-Blas.»

luego en poder de sus continuadores, los cuales cayeron en las exageraciones que suelen siempre acompañar á los movimientos reformistas.

La reacción operada por el nuevo sistema, como se ve, no se mantuvo en sus justos límites y sus campeones lejos de circunscribirse á romper trabas inútiles y perjudiciales comprendieron en el mismo anatema de proscripción á los preceptos morales.

Representáronse producciones exóticas, desprovistas de genio y cuajadas de rostros pálidos, cabezas melenudas y estrambóticos delirios, terminados indefectiblemente por un golpe de puñal ó un sorbo de activo veneno.

Las aberraciones y extravagancias en que incurrieron aquellos literatos en los momentos álgidos de la efervescencia romántica, bien pronto fueron sofocados por el instinto poético nacional que brilla en el Teatro de los siglos XVI y XVII, tan diferente del que tiene por abanderados á Ducange, Hugo y Dumas. Algunos muy contados extravíos produjo la servil imitación del romanticismo francés que empañaron el halagüeño cuadro que presentaba el Teatro español, sin dejar rastro en pos de sí; de ellos sólo mencionaremos por su misma lamentable celebridad el *Carlos II el Hechizado,* drama de carácter terrorífico en que su autor Gil y Zárate falseó un período histórico harto desdichado, lisonjeando las pasiones de la multitud.

La identificación del público con la literatura parece había llegado al mayor grado de intensidad y de paroxismo. «El clasicismo era como el *antiguo régimen* de la literatura, escribe el Padre Blanco, (28) opinión gastada de viejos machuchos y razonadores apáticos; el romanticismo era el verbo sagrado de la escuela liberal, el estandarte á cuya sombra se cobijaba la juventud de los liceos, de las Universidades y hasta de los campamentos (díganlo García Gutiérrez *y el Trovador).* ¿Qué más? Hasta las

(28) *La Literatura española en el siglo XIX,* por el P. Francisco Blanco García, agustino. 2.ª edición, 1899. Primera parte: págs. 88-90.

mujeres se dividieron en *clásicas y románticas*: clásicas se decían las hacendosas y amigas de arreglar los asuntos domésticos, las que preferían la frescura del rostro y los buenos colores á la palidez sepulcral y las ojeras que artificialmente procuraban ostentar las *románticas*. Estas eran las marisabidillas de todos los tiempos, las soñadoras presumidas, amantes de los poetas melenudos, de las novelas fantásticas y de las lúgubres decoraciones. Beber el vinagre á pasto, engolfarse en los nuevos libros de caballerías, disertar sobre Dumas y Víctor Hugo, conversando en sueños y despiertas con Lucrecia Borgia y Diana de Chivri, con Genaro y Edmundo Dantés, constituía su ocupación predilecta. La sed de emociones fuertes, de elixires morales y de agitación nerviosa, les llevaba á las más estravagantes ridiculeces, cuando no á calificar de tiranía la vigilancia paterna y las leyes del decoro, con otras enormidades del mismo jaez.

«La perniciosa trascendencia que tuvo el romanticismo cursi y exótico en el seno de la familia y en las imaginaciones femeniles, supera á todo encarecimiento; pero aun se dejó sentir más en el sexo fuerte causando innumerables estragos en la fe, en las costumbres y en la educación literaria de aquella irreflexiva generación. Para sentar plaza de poeta fué preciso romper con todas las conveniencias sociales, alardear afectadamente de ignorancia como de medio preciso para ser un *genio* de inspiración original, cubrirse con la máscara del misterio y dar la preferencia á los trajes manchados y arqueológicos, á los modales bruscos y groseros, á la pedantería reglamentada, sobre la manera común de vivir entre los simples mortales, incapaces de subir á tan altas y vertiginosas cimas.

«Por una coincidencia bien triste, los ingenios de más vigor y mayores esperanzas fueron, en gran parte, los que con mayor escándalo recorrían el camino de la disolución; los imitadores que no podían serlo en otra cosa buscaban la fama de libertinos con lo que tenían mucho adelantado para conseguir la de artistas. Entonces empezó á conocerse lo que desde Jorge Sand se llama la *vida de Bohemia*, y de *bohemios* más ó menos inspirados esta–

ban llenas la corte y las primeras capitales de provincias. Las orgías byronianas de que hablan algunos versos de la época, no se reducían sólo á lugares comunes, sino que eran reflejo harto fiel, por desgracia, de la realidad.»

Esta revolución moral y movimiento desatentado de los escritores fué blanco de las sátiras de Goróstiza, Mesonero Romanos, Bretón, Rubí, Fr. Gerundio, y *El estudiante* que hicieron de él sendas parodias, que le obligaron á retroceder insensiblemente á un punto racional y admisible.

Las traducciones y arreglos aumentaban en proporciones tales que, en 1842 se publicó todo un *Museo dramático* ó *colección de comedias del Teatro extranjero representadas en los principales de la corte.* Larra, García Gutiérrez, Ventura de la Vega, Ochoa, Isidoro Gil y Escosura se dedicaron á traducir á Dumas, Hugo, Soulié, Bouchardy... Y obligaron á clamar contra la exagerada ingerencia francesa á Figueras, Alcalá Galiano, Fernández de Córdoba, Bastús, que temieron que los vientos de la literatura francesa acabaran por esterilizar las aptitudes de más de un ingenio y corrompieran la vida moral é intelectual de su país.

* * *

Sainte-Beuve daba por definitivamente concluido en 1848 el ciclo romántico francés, y otro tanto cabe decir del español con las oportunas salvedades. En los mismos corifeos del romanticismo, que aun vivían, se nota con anticipación este cambio y deseos de atemperarse á las exigencias del tiempo. Zorrilla se despide de las tablas con *Traidor, inconfeso y mártir* del que dice el mismo que «sin salirse de su terrorífico romanticismo» fué ya el que intentó pensar y coordinar más despacio. Bretón de los Herreros se cansa é irrita de que se califiquen de sainetes cultos sus comedias, de triviales sus argumentos, de endebles, efímeros y como de temporada sus personajes, y se esfuerza en comunicar á sus asuntos mayor intención, en pintar el estado de la sociedad en el interior doméstico: *La escuela del matrimonio,* una de sus

obras más pensadas, es de 1852. Ventura de la Vega, que en su *Hombre de mundo* preludia en realidad la alta comedia, cree hallar dispuestos los ánimos para aceptar de nuevo la desterrada forma de la tragedia clásica: quiere remozarla con nueva vida. De su *Muerte de César,* escribe á Bretón: «He procurado hacer una tragedia tal en su forma, pero dándole al fondo un poco más de *realismo,* ó por mejor decir menos de *convencional:* le he quitado la *tiesura,* la *aridez,* la entonación *igual* y uniforme: le he dado *variedad, flexibilidad.* Observa y verás que en mi tragedia las gentes *comen, duermen, se emborrachan,* se dicen pullas.» Hartzenbusch por su parte expurga de episodios sus dramas históricos como la *La ley de raza* hasta pecar de obscuro, y retrocede en la comedia *Un sí y un no* á la forma moratiniana. A su vuelta de América el mismo García Gutiérrez, el traductor de Dumas en su juventud, se aplica como todos á alcanzar mayor equilibrio y solidez, á obtener un diálogo más ceñido y robusto.

Hacia el año de 1850 principió á amenguar el furor romántico y comenzó contra sus extravagancias una reacción análoga á la que ya se había originado en Francia, acaudillada por la tendencia filosófica de Ponsard, Latour de Saint-Ibars, E. Augier, Dumas (hijo) y Victoriano Sardou. Formóse, en aquel período de crisis y de transición, un grupo de poetas que evitando cuidadosamente caer en las estravagancias de Víctor Hugo y huyendo prudentemente de las reglas harto severas y tirantes del Teatro griego se propuso seducir y avasallar el gusto del público, que estaba harto de decoraciones exóticas, noches borrascosas, truenos, relámpagos, panteones, cárceles... con preciosas comedias de costumbres privadas del género bretoniano, con dramas profundamente sentidos de costumbres políticas ó históricas, en fin, con obras en las cuales se viese felizmente retratada la realidad de la vida.

Los dramas de pasión y comedias de intriga de Rodríguez Rubí tuvieron por continuadores á Tamayo, Larra y Eguilaz y sirvieron de puente para inducir el gusto del público al verdadero drama histórico y á la comedia social que tan por completo re-

presentan Ventura de la Vega y Florentino Sanz y más tarde Ayala y el mismo Tamayo. Tal era el estado en que se encontraba el Teatro español cuando nuestro poeta empezó á dar sus primeros pasos en la escena. La gloria misma de haber depurado de escorias é inmundicias y regenerado por el espíritu cristiano la escuela filosófica antes citada corresponde al autor de *Lo positivo*, que junto con *El tanto por ciento*, creó el drama de costumbres contemporáneas ó alta comedia en la cual tan dichosamente supo combinar lo más templado y aceptable de las audacias románticas con el acicalamiento y corrección del clasicismo, el carácter profundamente español con las exigencias de la época moderna. Pero antes de justificarlo, trayendo á la memoria del lector el recuerdo de sus obras y triunfos, apuntemos las principales vicisitudes de su vida.





CAPÍTULO II

Personalidad social de Tamayo.—Fuentes de información biográfica.—Patria, nacimiento y familia del escritor.—Sus primeros aplausos en Granada.—Educación literaria del niño Manuel.—Boda de Tamayo.—Amistades provechosas para su formación artística.—Estudia las literaturas dramáticas.—Muerte de doña Joaquina Baus, madre del poeta.— Tamayo cesante en la Administración.— Ingresa en la Real Academia Española.—Su elección de Secretario perpetuo del propio Instituto.—Su gestión como académico.—Actas de varias sesiones públicas.—Otras noticias de sus trabajos en la Academia.—Apogeo de Tamayo con los poemas *Lo positivo, Lances de honor* y *Un drama nuevo*.—Abandona definitivamente el Teatro.—Tamayo religioso é íntimo.—Es nombrado Director de la Biblioteca Nacional y Jefe Superior del Cuerpo de Archiveros.—Tamayo bibliófilo.—Seudónimos que usó.—Tamayo y la política.—Su retrato físico y moral.

Un lugar distinguido ocuparía D. Manuel Tamayo y Baus entre los más ilustres dramaturgos de todas las edades, aunque únicamente hubiese escrito la escultural tragedia *Virginia;* aunque sólo hubiese publicado *La bola de nieve* creárase una envidiable reputación de vate inspirado; y aun cuando no se debiera á su pluma sino *Lo positivo,* brillara su apellido glorioso entre el de los demás autores cómicos de su tiempo; mas compuso *La locura de amor, Lances de honor* y *Un drama nuevo,* sellando con estas obras maestras el siglo último y elevándose por ellas al primer lugar entre los dramáticos contemporáneos, como son los autores de *Marcela, D. Alvaro, Juan Lorenzo, El puñal del godo, Los amantes de Teruel, El hombre de mundo* y *El tanto por ciento.*

Digno y útil por tanto será, para apreciar con exactitud el valor de sus creaciones, el conocimiento de la personalidad social de este varón sabio, laborioso y bueno, que apartado de las convulsiones políticas nos ofrece una vida modesta, de costumbres metódicas y morigeradas y siempre honrada y pura.

No entra, con todo, en nuestro propósito, sondear el espíritu audaz, fuerte, sublime, generoso y trabajado por la sed insaciable de verdad, de este hombre que ha llegado á una altura de rarísimos alcanzada; en una palabra, no queremos, ni podemos engolfarnos en uno de esos estudios psicológicos detenidos, que patentizan claramente las fuentes internas de donde un autor ha sacado los elementos de su carácter, los soles vivificantes de su inspiración. No pretendemos tampoco trazar una biografía acabada y perfecta con prolija minuciosidad de detalles acerca de Tamayo, pues ello nos sería tarea poco menos que irrealizable, ya que no habiéndonos honrado con su trato personal, no podríamos comunicar á la reseña el intenso colorido que ofrecen los datos inéditos é interesantes con que á buen seguro despertaran la curiosidad del lector, los amigos del malogrado poeta, tales como Cañete, Guerra, Alarcón, Selgas, Pidal, Nocedal, Catalina y otros que con él tan estrechamente vivieron unidos.

Nuestra labor no será, pues, *diario de testigo,* sino relación de historiógrafo; y descansará, por tanto, en el testimonio indirecto de algunos documentos, pocos en número, ya que no conocemos más *necrología* de Tamayo que la excelente de Cotarelo (1) de la que esperamos servirnos con utilidad y provecho. Por lo demás, no pudiendo afirmarse de Tamayo que su vida esté contenida en sus obras, como pudiera hacerse del meridional ingenio que creó *El sombrero de tres picos,* á ellas no nos será posible tampoco acudir en busca de autobiografía.

---

(1) *D. Manuel Tamayo y Baus,* por D. Emilio Cotarelo, necrología laureada por la Academia Española. *(Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.* Suplemento al núm. 6 correspondiente al Junio de 1898).

Si bien la historia de los grandes hombres no debe tomarse desde la niñez, ni primeros triunfos, hay sin embargo circunstancias especiales que manifiestan no pocas veces ya en los albores de la adolescencia, lo que el niño promete á la sociedad. Cuéntase que en uno de estos momentos predijo el P. Porée con horror á su discípulo Voltaire, que sería en el andar de los tiempos el *corifeo de la incredulidad*. No era preciso estar adornado del mágico don de adivinar lo venidero, para predecir, conocida la naturaleza de Tamayo y su familia, que en lo sucesivo sus aficiones literarias le llevarían á dirigir su actividad hacia el género dramático.

La villa y corte de Madrid fué cuna de nuestro poeta, nacido á quince de Septiembre de 1829, y bautizado al siguiente día en la iglesia parroquial de San Sebastián, en brazos de su tía materna D.ª Teresa Baus (2). Sus padres, espejo de cristianos esposos, fueron el actor y director de escena D. José Tamayo, que falleció en Madrid á los 73 años de edad, el 30 de Marzo de 1873; y D.ª Joaquina Baus, dama tan admirada por su bellísimo rostro como por sus virtudes y extraordinario talento artístico, que le hacía fácil identificarse con los variados personajes que representaba. Declaran sus coetáneos, que todo en ella despertaba interés: su dulce semblante, la vivacidad y animación de sus palabras y de sus gestos, su extremada sensibilidad, que la hacía feliz ó desgraciada por la dicha ó calamidad ajena, y su pureza, en

---

(2) *Partida de bautismo.* «En la Iglesia parroquial de S. Sebastián, de esta villa de Madrid, en diez y seis de Septiembre de mil ochocientos ventinueve años: Yo, D. Juan Paz, Pbro., con licencia del Sr. Cura de esta dicha Iglesia, bauticé solemnemente á *Manuel* María José Joaquín Nicomedes Teresa, que nació en quince de dicho mes y año á las siete de la mañana; hijo legítimo de D. José María Tamayo, natural de la ciudad de Guadalajara, y de D.ª Joaquina Baus, su mujer, natural de esta corte, bautizada en esta Iglesia. Viven calle del Lobo de esta feligresía: son sus abuelos paternos D. Pedro Tamayo, natural de Valencia, y D.ª Manuela Palacios, natural de Guadalajara; y maternos D. Francisco Baus, natural de Barcelona, y D.ª Antonia Ponce de León, natural de Madrid. Fué su madrina D.ª Teresa Baus, su tía, y le advertí las obligaciones y lo firmé.—D. Juan Paz.»

fin, que no le permitía sospechar el mal, pasmando el ver reunido tanto talento y hermosura á tan grande sencillez (3).

Para ella tampoco rezan las palabras que estampó Luis de Eguilaz en la dedicatoria que de su magnífico drama *El caballero del milagro*, hizo á Teodora Lamadrid. «Todos los grandes artistas legan á la posteridad obras que pueden hacer pasar su nom—

---

(3) D.ª Joaquina Baus, nacida en Madrid en 1813, figura ya en 1825 entre las actrices del teatro del Príncipe. En la misma compañía hacía papeles de por medio el que luego iba á ser su marido, y su hermana Teresa, famosa en el baile español, hacía cuartas damas.

Continuó en el mismo teatro D.ª Joaquina, pero ya en papeles de más importancia, los años 1827 y siguientes. En 1832 era tercera dama al lado de su hermana Antera que hacía las primeras, y al año siguiente se vieron juntas en la misma compañía las tres hermanas y D. José Tamayo. Habiendo marchado éste á provincias, le acompañó su mujer y, en 1835 y siguientes estuvieron en Granada, Sevilla, Cádiz, Málaga y otras capitales, hasta que en 1844 vino Tamayo con su compañía á Madrid, al teatro del Circo, pasando luego al de la Cruz, etc. Falleció D.ª Joaquina prematuramente, á los 39 años en la corte, el 5 de Junio de 1852.

El abuelo de Tamayo, Francisco Baus, director de compañías fuera de la corte, habíase casado primeramente con Ventura Laborda, hermana de aquella Francisca Laborda que durante muchos años hizo en Madrid segundas damas, pues era considerada como la mejor recitadora de versos aunque no cantaba. Ventura también trabajó algún tiempo en la corte. En ella tuvo Baus á Antera y á Teresa, y en segundas nupcias casó luego con Antonia Ponce, hija de Antonio, el amigo de don Leandro Moratín, célebre *barba* y director de los teatros de Madrid, y nieta de otro actor famoso del tiempo de Carlos III, llamado Juan Ponce y de su mujer la celebrada María Mayor Ordoñez, llamada la *Mayorita*, que en su tiempo fué la mejor tiple de España.

Doña Antera Baus, que desde 1812 figura con diversas interrupciones como primera dama de los teatros de Madrid hasta después de 1833, había nacido en Cartagena el 2 de Enero de 1797. En Febrero de 1813 se casó con el famoso actor Bernardo Gil, ya viudo de María Zárate, actriz madrileña, y padres del renombrado D. Antonio Gil y Zárate. En su segunda esposa tuvo Gil á D. Isidoro Gil y Baus, infatigable traductor de Dumas, Scribe, Soulie, Bouchardy, etc., y autor de algunos dramas originales. Era escritor castizo; había nacido en Madrid el 14 de Diciembre de 1814 y murió en 2 de Noviembre de 1866, dejando más de treinta obras dramáticas.

Estos interesantes datos biográficos están tomados de la *necrología* de Cotarelo.

bre á través de los siglos: el poeta sus versos, el pintor sus cuadros, el escultor sus estatuas. Sólo los actores, por eminentes que sean, no pueden dejar tras sí más que un vago recuerdo que poco á poco va borrando el tiempo, hasta que su memoria se confunde para siempre en el olvido (4).» La razón es obvia: no fueron estas celebradas damas sólo de aquellas que con la inteligencia del genio y la magia del sentimiento más delicado sortean tales ó cuales dificultades y alcanzan la verdad al interpretar la naturaleza de los caracteres y afectos, sino que simbolizan al propio tiempo la resurrección del Teatro antiguo, el renacimiento del buen gusto literario.

No fué Manuel el único fruto de bendición de dicho matrimonio, puesto que tenemos noticia de la existencia de otro hijo, de nombre Andrés (5), que se distinguió en varios trabajos de índole teatral; y de un tercer varón llamado Victorino (6), actor de profesión,

---

(4) *Obras dramáticas de D. Luis de Eguilaz.—Edición autorizada por su autor*, pág. 152 (tomo LIX de la *Colección de los mejores autores españoles)*.

(5) Conocemos suya la chistosa pieza *Un sentenciado á muerte. Juguete cómico en un acto* (prosa) *original de D. Andrés Tamayo y Baus. Estrenado con aplauso á beneficio de D. Fernando Ossorio en el teatro del Príncipe* el día 17 de Mayo de 1856.—Madrid, 1856, 4.º—Va dedicado á su hermano D. Manuel con las siguientes frases: «A ti, mi querido Manuel, dedico este mi primer ensayo; á ti, que más que hermano, has sido siempre para mí un tierno padre y cariñoso amigo.—Admítele pues, no por su mérito, que no lo tiene, sino por ser una muestra aunque pequeña de lo mucho que te quiere tu hermano Andrés.» La aprobación y licencia es de 16 de Mayo de 1856.—*Fermín:* Fernando Ossorio.—*Smith:* Enrique Arjona.—*Arturo:* Victorino Tamayo.— *Margarita:* Amanda Gutiérrez.— *Ana:* Cristina Ossorio.—*Un escribano:* Moré.—*Juan:* Cubas.

(6) D. Victorino fué también autor dramático. Además de las obras que escribió en colaboración con su hermano, es suya la titulada *A tientas. Comedia en un acto* (prosa) *arreglada del francés por D. Victorino Tamayo. Estrenada en el teatro del Circo el día 16 de Mayo de 1859.*—Madrid, 1859, 4.º—La censura es de 10 de Abril de 1858.—*La Marquesa:* Lorenza Campos.—*Clara:* Amalia Gutiérrez.—*D. Enrique de Cárdenas:* Joaquín Arjona.—*D. Fernando de Herrera:* Victorino Tamayo. —*Simón:* Mariano Fernández.

Es muy probable que á este hermano de nuestro biografiado ó á D. Andrés

y á quien cupo la honra de estrenar varios dramas de su hermano mayor, representando en ellos papeles de suma importancia y dando á conocer toda la riqueza de sus facultades, al interpretar de una manera inimitable, el papel del protagonista de *Un drama nuevo;* acierto que le valió de parte de su autor la siguiente tierna dedicatoria: «Al Sr. D. Victorino Tamayo y Baus, por quien el público de Madrid es amigo de Jorick. Joaquín Estébanez (7).»

La biografía de Tamayo queda reducida á enumerar los honrosísimos cargos que desempeñó, é indicar de paso el título y época en que dió á luz sus comedias. Débese esto, por un lado, á que no fué D. Manuel de esos entes de carácter desordenado, de acciones confusas y vida agitada, sino muy al contrario, como ya antes hemos hecho notar, de costumbres sociales y aun literarias sumamente arregladas; y por otro, á que rehuyó constantemente los cargos políticos, consagrándose á influir en los intereses y en los destinos futuros de su patria, con las producciones cuya trama urdía en el silencio misterioso de su alma. Pensó acertadamente que llenaba el deber de buen ciudadano educando los sentimientos del pueblo por medio de sus obras concebidas á maravilla para este fin y fruto de largas vigilias y meditadas observaciones. No se crea por esto que si Tamayo hubiese entregado por completo su envidiable talento á la carrera

---

pertenezca un drama en tres actos original y en verso estrenado en el teatro de la Cruz el 8 de Octubre de 1848 y que se atribuye indebidamente á D. Manuel. Titúlase *Venganza andaluza.* Está escrito con decoro, tiene excelente versificación, y en él parece que se propuso su autor amalgamar el drama andaluz con el melodrama transpirenaico, y lo escribió únicamente para proporcionar un papel de lucimiento al Sr. Dardalla. El primer acto es muy superior á los restantes, por su mayor método y contenerse en él las situaciones realmente dramáticas.

(7) Hubo además una hermana apellidada Josefa. Andrés murió en Granada en 20 de Diciembre de 1894, y Victorino cesó de existir en la capital de España el 28 de Octubre de 1902, pobre y olvidado. Murió en el Sanatorio del Pilar. Aquel *por quien el público de Madrid conoció á Yorick*, no tuvo el más leve homenaje del público, y solamente el teatro Español enlutó sus balcones en señal de duelo.

política y burocrática, desempeñara su cometido sin beneficio ni honra para sí y para los demás. El que ejerció admirablemente sus cargos de académico, secretario perpetuo y bibliotecario, otro tanto hiciera con cualquier otro empleo público; pues era hombre cuyo pensamiento profundo penetraba en los arcanos de la naturaleza humana, y cuya voluntad de hierro jamás se doblegaba ante las exigencias ó consideraciones de partido, escuela ó público hostil.

Pero volvamos á los primeros años del poeta, á quien puede aplicarse lo que dice á D. Juan el protagonista de la comedia *El hombre del mundo,* que andaba

> Sin encontrar en la tierra
> Un punto donde parar:

ya que desde el primer sollozo corrió de *Ceca á Meca* sin tregua ni descanso. Plácidamente se deslizaron los años de su niñez y adolescencia entre el vaivén de las excursiones que á Granada, Sevilla, Cádiz y Málaga efectuó con sus padres, y el ruido de los bastidores de los teatros donde aquéllos trabajaban. De esta suerte no solamente tenía siempre ante sus ojos al pueblo, la villa, la ciudad, sino también pasaba la vida con personas de todas edades, sexos, caracteres y profesiones, recogiendo en su espíritu observador todas aquellas escenas y experiencias que más tarde tenía que desarrollar en tan soberbias ideas literarias.

Desde muy niño dió muestras de índole despejada é ingenio precoz, y en una edad en que apenas se comienza á pensar, Manuel ya reflexionaba, merced á su afición al estudio y á los versos que sus progenitores le habían inculcado. Satisfacía su insaciable amor á la lectura y su anhelo de instruirse, ora estudiando á los ocho años los autores de las literaturas clásicas, maestros en la profundidad de las ideas y en la elegancia del buen decir, ora leyendo en ese otro gran libro de instrucción, abierto para todos, denominado *viaje.* Rápidamente ensanchábanse los horizontes de su inteligencia, y á la par que se recreaba el ánimo ofrecíanseles de continuo nuevos y variados cuadros de observación

que le facilitaban el conocimiento de las costumbres y de los caracteres.

Descubríanse ya plenamente en el jovencito una viveza infantil llena de modestia y gravedad, noble corazón y piadosos sentimientos, cuando alcanzó su primer triunfo escénico á los 11 años con una refundición ó traducción de *Genoveva de Brabante*, hecha por él y estrenada en uno de los coliseos de la ciudad de la Alhambra, que por aquel entonces era una de las capitales de provincia donde más se cultivaban las artes y las letras, y en la que empezaban á distinguirse Valera, Sandoval y Talavera, y se representaban los primeros ensayos dramáticos de Manuel Cañete, Aureliano Fernández-Guerra y Manuel Fernández y González.

El que andando el tiempo debía ser uno de sus más entrañables amigos, D. Aureliano Fernández-Guerra y Orbe, cuenta (8) dicho acontecimiento artístico en estos hondos y sentidos términos: «Dieciocho años hace (se refiere al año de 1841) que, en el estreno de interesante drama, bien acomodado á nuestra escena, pedía el público granadino salieran á las tablas para recibir legítimos aplausos el autor del arreglo y la incomparable actriz que había sabido realzarlo á maravilla. Tiernísimo espectáculo fué, al alzarse el telón, contemplar á Joaquina Baus, raro prodigio de talento y hermosura, estrechando contra su regazo, toda conmovida, á su pequeñuelo hijo, el novel ingenio, que por lo aniñado del rostro parecía no haber salido aún de las angélicas horas de la infancia. Tan temprana honra lejos de malograr en flor, como no raras veces sucede, el ingenio de Tamayo le empeñó en hacerse digno de ella, por la aplicación y el estudio, en profesar las letras, y en que ellas solas fuesen blanco de su ambición y colmo de sus esperanzas.»

Bastaba sin duda para llevar al teatro á este hombre singular, ansioso de obtener en la literatura patria un lugar honorífico, el

(8) *Discursos leídos en las recepciones públicas que ha celebrado desde 1847 la Real Academia Española.* (Tomo II. Madrid, Imp. Nacional, 1860, pág. 293).

haber asistido en su niñez á las representaciones de la compañía que dirigían sus padres, pero contribuyó poderosamente la aprobación que se dispensó á su primera pieza, para alentarle á proseguir en la senda comenzada.

*
* *

En la imposibilidad de indicar uno por uno todos sus arreglos, piezas cómicas, juguetes, melodramas y zarzuelas, nos limitaremos, casi escuetamente, en este punto, á enumerar las composiciones en que radica principalmente su extraordinaria fama.

Prosiguiendo la descolorida pintura de la vida de Tamayo, anotaremos que ya vistos por el público *Juana de Arco* (1847) y *El 5 de Agosto* (1849), sintió herido su corazón por el noble y puro sentimiento del amor que le invitaba al estado del matrimonio: «Algo del desequilibrio estético de Tamayo, escribe Cotarelo en su citada *necrología,* había ya por este tiempo trascendido á su propia vida. Con aquella su vehemencia ordinaria se enamoró de una joven que estaba ó había estado en Granada, y tan en serio tomada su pasión, que escribía por estos días á su íntimo Cañete que si aquella *mujer* (los románticos de entonces nunca se expresan de otro modo al hablar del bello sexo) no le correspondía, se dejaría morir: y seguía insertando otra porción de quejas, ni más ni menos que si hablase por cuenta de un personaje de sus dramas. Tamayo no se murió; porque aquella *mujer* no quiso privar á España de tantas y tan excelentes obras como su marido iba á producir...» Pocos meses después realizó la boda que tenía concertada con D.ª Amalia Maiquez (9), cuya ingénita bondad y

---

(9) «En la M. H. villa de Madrid, á 14 de Septiembre de 1849, con licencia del Sr. D. Manuel Cortés Martínez, Cura propio de la Iglesia parroquial de S. Luis; yo, D. Pedro de Alba, Teniente Cura de dicha Iglesia, en el Oratorio reservado de la misma, desposé por palabras de presente y velé á D. Manuel María José Joaquín Tamayo, natural de Madrid, de edad de veinte años, de estado soltero; hijo

nativa hermosura realzan todavía dichosamente las prendas de su feliz imaginación y bien cultivado entendimiento.

Era D.ª Amalia, hija del empresario D. José, sobrina del insigne artista Isidoro Maiquez (10), con lo que quedó Tamayo más ligado aún con el teatro, habiendo encontrado en ella el genial poeta, una digna compañera. La identidad de sentimientos estrechaba sus almas, y así como su esposo rogaba al cielo que le permitiera espirar en los brazos de la *Amalia de su vida,* no es aventurado pensar que ésta le correspondía lealmente, pidiendo al Todopoderoso que apagara para siempre los ojos de entrambos en un mismo instante.

Para que se vea que no hay exageración en lo dicho, copiamos con placer las hermosas palabras con que le consagró por segunda vez en 1878 el gran drama *Locura de amor:*

«Más ha de veintitrés años que te dediqué esta obra escasa de mérito como todas las mías, pero no escasa de ventura. Traducida está al portugués, al francés, al italiano y al alemán, y aun sigue representándose con aplauso en los teatros españoles.

---

de D. José María, natural de Guadalajara, actor, y de D.ª Joaquina Baus, natural de Madrid; con D.ª María Emilia (?) Enriqueta Tomasa Máyquez, natural de la ciudad de Granada, edad de veintiún años, soltera, hija de D. José, natural de Zaragoza, del comercio, y de D.ª María de los Dolores Sánchez, natural de dicha ciudad de Granada, habiendo precedido todos los requisitos para la validez y legitimidad de este contrato sacramental. Fueron padrinos D. Joaquín Ignacio de Barrutia y D.ª Carmen Olona de Barrutia; y testigos D. Isidoro Gil y D. Gabino Tejado, literatos. Y por ser verdad lo firmo. Pedro de Alba.» (Archivo parroquial de S. Luis, libro 27 de matrimonios, folio 110).

(10) Fué Isidoro Maiquez uno de esos artistas que dejan nombre imperecedero. Estudió atentamente al famoso actor francés Talma, y transportólo á la escena española, no copiado servilmente, sino corregido, por su conocimiento profundo de las diferencias que existían entre las aficiones del público parisiense y las del público español. Se identificaba fácilmente con todos los personajes que representaba, siendo á la par que de finos modales muy conocedor de todo cuanto atañe al arte dramático. La tragedia, sin embargo, fué el género favorito de Maiquez, en el que rayó á inmensa altura.

«Encomié al dedicártela tus virtudes: de entonces acá no has vivido sino para seguir dando testimonio de bondad sin límites, de sobrenatural fortaleza, de santa abnegación. Te dije entonces que nunca te faltaría mi amor y mi respeto: no te engañé.

«Amalia, esposa mía, angelical enfermera de mis padres y de los hijos de mis hermanos, quiera Dios que puedas hacer por mí lo que te vi hacer por otros; quiera Dios que yo logre la dicha de morir en tus brazos. Manuel.»

Esta época fué una de las más felices de la vida de Tamayo, pues en ella dió comienzo á aquella memorable y no interrumpida amistad entre aquel joven de elevados sentimientos é imaginación brillante, y aquellos conspicuos literatos que se llamaron Cañete, Guerra, Selgas, Alarcón y tantos otros, que contribuyeron de una manera tan eficaz, á mantener vivo el fuego de la inspiración en quien estaba llamado á ser gloria y orgullo de su patria. ¿A quién no había de aprovechar, en efecto, la crítica sagaz y punzante de Cañete; la ciencia del varón sapientísimo Fernández Guerra, á quien sus amigos llamaban *el viejo,* á los veinte años; la práctica sesuda de Selgas, y el elegante y correcto ejemplo de Alarcón?

Esta estrecha amistad que se conservó inalterable á través de las humanas vicisitudes, ostentando siempre igual vitalidad y energía, no acabó sino con la vida, hundiéndose en el sepulcro con los despojos mortales de aquellos ingenios.

Entonces también principió para Tamayo una existencia de estudios y creaciones prodigiosas. Los intervalos que le dejaban libre las ocupaciones del cargo que desempeñaba en el Ministerio de Gobernación (11), los dedicaba á dar mayor amplitud á sus lecturas, pues aunque continuaba subyugado por los poetas clásicos, procuraba completar estas enseñanzas con las de los autores ale-

---

(11) Este empleo se lo había dado su deudo el afamadísimo autor de *Guzmán el Bueno* y variado dramático Gil y Zárate, y en él le había ascendido el respetable hombre público D. Cándido Nocedal.

manes é ingleses, y con miradas cariñosas á los vates contemporáneos.

La posición especial en que se encontraba en su nuevo estado, y la necesidad de atender á la subsistencia de la familia, le obligaron á consagrarse con gran ardor á la composición de obras escénicas, que aunque no le redituaban grandes cantidades, eran lo suficiente, junto con el sueldo que cobraba en la Administración, para hacer frente á las múltiples atenciones del momento, procurándose así honrado pan para él y para los suyos. Dedicóse por tanto á explotar su estro, escribiendo ya solo, ya en colaboración algunas obras, que tal vez dificultaron y retrasaron algo su buena formación y la aparición de aquellas que le debían dar fama imperecedera; lo que no era obstáculo para que muy por lo serio tomara el cumplimiento de sus deberes burocráticos.

En 5 de Junio de 1852, embargó el ánimo del novel poeta, dolor inmenso al ver morir á su joven madre, modelo de virtudes, y que tantas fatigas y sacrificios había realizado para embellecer su pensamiento por el amor al arte y su corazón por el amor al bien. Testimonio de filial cariño son las palabras que estampó al comienzo del drama *Angela*, cuyo ruidoso éxito endulzó tan terrible desconsuelo y profunda tristeza. «A ti que tanto me amaste en la tierra; á ti que ahora velas desde el cielo por tu hijo. Manuel (12).»

El *bienio* primero y la *gloriosa* más tarde, relegaron injustamente á Tamayo á su casa, despojándole el primero del modesto empleo de que gozaba, y la segunda del de Jefe superior de la Biblioteca de San Isidro. Asimismo fueron víctimas de la revolución de Septiembre de 1868, sus íntimos amigos D. Aureliano Fernández-Guerra y D. Rodrigo Amador de los Ríos, cuya probidad y honradez, asociadas á una vasta ilustración y profundos conocimientos, no fueron en aquella ocasión respetados por

(12) Cañete dedicó á la muerte de la madre de su amigo una *Epístola (Poesías* de D. Manuel Cañete.—Madrid, 1859.—Págs. 15-23).

las violencias y las rivalidades de los partidos. Pero en este caso sucedió, lo de siempre, que el que salió perdiendo en realidad fué el Estado, porque estos servidores inteligentes y celosos, tuviéronlos entonces exclusivamente por suyos, el Teatro, la literatura nacional y las glorias españolas. ¿A qué recordar, para demostrar que no fueron del todo estériles semejantes reacciones, las admirables joyas: *La locura de amor, La bola de nieve, Lo positivo, Lances de honor* y *Un drama nuevo,* de Tamayo; *La Ricahembra,* escrita en colaboración del excelente crítico, curioso investigador y discreto historiador Fernández-Guerra; y las narraciones *Al Cassr-Ul-Mashur* y *La leyenda del Rey Bermejo,* del insigne arqueólogo y arabista D. Rodrigo Amador de los Ríos?

***

Los aplausos que se otorgaron á las nuevas concepciones de Tamayo, como la tragedia *Virginia* (1853), y los dramas *La Ricahembra* (1854), *La locura de amor* (1855), *Hija y madre* (1855) y *La bola de nieve* (1856), fueron tan estruendosos que resonaron en toda España, en Italia, Francia y aun en América, multiplicándose en breve tiempo las ediciones, en especial de la tercera, hasta el extremo, de que las puertas de la Real Academia Española se abrieron como por sí mismas para franquear el paso á aquel joven insigne que tan gloriosos lauros conseguía.

Acababa de morir el sabio sacerdote, antiguo preceptor de D.ª Isabel II, D. Juan González Cabo-reluz, y el sillón que dejó vacante, honrado ya por el Ministro D. José de Carvajal y Lancáster, el Duque de Alba, el Marqués de Santa Cruz y García de Arrieta, fué ofrecido con viva instancia á Tamayo, el cual opuso su corta edad y escasos méritos (13). A pesar de sus protestas,

---

(13) Relación de todos los individuos que sucesivamente han ocupado la silla O antes que Tamayo: D. Gonzalo Machado, nombrado en 11 de Abril de 1714 y fallecido el 19 de Diciembre de 1732; D. Diego de Villegas y Quevedo; D. José de

obtuvo unánimes sufragios, siendo recibido en la sesión pública del 12 de Junio de 1858, disertando elocuentemente sobre *la verdad como fuente de belleza en la literatura dramática*. Este discurso fué recibido con inequívocas pruebas de agrado, por el auditorio numeroso y brillante que para el acto se había congregado.

Le dió la bienvenida el tantas veces citado Fernández-Guerra, el mayor de sus admiradores, y que según él mismo confiesa le había visto crecer en edad, aplicación é ingenio, y que por espacio de 18 años, y en lugares diversos, había tenido la dicha de presenciar uno por uno todos los triunfos literarios del poeta, y en aquella ocasión, por remate, alcanzaba el honor de significarle públicamente el placer con que la Real Academia Española le acogía en su seno. En esta contestación se reforzaban los argumentos empleados por el nuevo académico en pro de su tesis, y se hacía un análisis, aunque ligero, lleno de colorido é imaginación, de las piezas publicadas por Tamayo hasta aquel momento.

Arrojado de su empleo público por la despiadada revolución política de Septiembre del 68, solidaria de la que se verificaba en el Teatro, fué elegido en 5 de Febrero de 1874 Secretario interino de la Academia de la Lengua, por defunción del que lo era, don Antonio María Segovia, y el 3 de Diciembre del mismo año se le confirmó en tan honroso puesto con el carácter de perpetuidad. Pero escuchemos como él mismo refiere su elección para tan importante y delicado cargo: «Durante los penosos y largos padecimientos del esclarecido Bretón, sirvió interinamente la plaza de Secretario perpetuo con diligencia imponderable el Sr. Segovia; y la Academia dándosela á éste en propiedad cuando murió aquel,

Carvajal y Lancáster, 8 de Abril de 1754; Duque de Alba, 15 de Noviembre de 1776; D. José de Silva y Sarmiento, Marqués de Santa Cruz, 2 de Febrero de 1802; D. Manuel Abella, 29 de Abril de 1817; D. Ramón Chimioni, 2 de Noviembre de 1818; D. Agustín García de Arrieta, 2 de Abril de 1835, y D. Juan González Caboreluz el 18 de Enero de 1858.

no hizo sino pagar á su acreedor lo que le era debido. Al obtenerla, sonrió melancólicamente el agraciado, y como para burlarse de la perpetuidad de cuanto sólo es bien de esta vida, y tal vez presintiendo el cercano fin de la suya, exclamó con su gracejo habitual: « ¡Ya soy Secretario perpetuo!...» Pocos días después el Secretario perpetuo se hundía en el sepulcro.

«Hubo necesidad de proveer de nuevo este cargo. Hallábase la Academia en época de grande actividad; estaba acostumbrada al celo de Bretón y de Segovia; consideró que no siempre había de tener Secretario que al par le diese esplendor con nombre celebérrimo y la sirviera con asiduo trabajo; vió entre sus individuos uno á quien los años todavía no quitaban aliento; libre de ocupaciones graves y perentorias, si el menos conspicuo de todos ellos, no el menos laborioso quizás; estimó preferible en esta ocasión á la gloria el provecho, y he aquí, señores, por qué la desautorizada persona que habla es hoy Secretario perpetuo de la Real Academia Española; el duodécimo en el orden cronológico, el último de cuantos le han precedido y le han de suceder en el orden de los merecimientos (14).»

Se lanzó con inextinguible ardor, laboriosidad y celo á trabajar en todas las comisiones de la Academia, en la formación de la Gramática, del Diccionario de la Lengua castellana y del de la Rima, redactado y escrito este último casi todo de puño y letra del infatigable Secretario. Su cabeza imaginativa y ardiente, y su temperamento sanguíneo muscular se concentraron en estos trabajos, llevando á cabo tareas tan poco lucidas como penosas.

Asegúrase que la obra principal de Tamayo en la Academia son las actas de sesiones redactadas con aquel primor y estilo elegante, y aun á veces con cierta fina ironía ó cierto cómico de buen gusto, que hacen se conviertan en esencialmente literarios tan

---

(14) *Resúmen de las tareas y actos de la Real Academia Española en los cuatro años académicos de 1871 á 1875, leído en la junta pública por el secretario perpetuo de la misma Corporación D. Manuel Tamayo y Baus.* Madrid, 1875.

vulgares documentos. En el resumen de las tareas y actos durante el año académico de 1875 á 1876 se leen estas palabras de Tamayo, que dan á entender la gran dificultad de dar amenidad á esta clase de trabajos: «Al llamar sus propios autores á los escritos de la índole del presente fríos, áridos y enojosos, no se acreditan de retóricos sino de veraces. En semejantes relatos no puede haber amenidad. Los actos y tareas de esta Academia que han de reseñarse anualmente, son por otra parte, siempre unos mismos con pocas excepciones; y el autor de las reseñas se ve sin remedio condenado á parecerse al cuchillo de la fábula de Iriarte. Desempeñando voluntariamente el cargo de aburrir al público, daría prueba de no tener el juicio muy sano: y el loco por la pena es cuerdo. Pero como le desempeña á más no poder, lástima que no pena merece; y aun tengo para mí que si no cae en la tentación de querer lucirse, y despacha pronto su cometido, merecerá también gratitud. Menos pide y espera. Bástale para quedar satisfecho con que su auditorio no se muestre enojado (15).»

Haremos principal referencia á un documento de este género y que tal vez sea el más importante de todos ellos (16). Rebosa erudición, arte, ingenio agudo, viveza exquisita y exactitud pasmosa de conceptos. A grandes, pero precisos rasgos, se esbozan en él magistralmente las siluetas de Escosura, Olván, Ayala y Hartzenbusch; y luego al tratar de otros extremos de interés menos general se sienta la norma á que se atiene la Academia en la redacción de su Diccionario: *In necessariis unitas; in dubiis libertas; in omnibus charitas;* ó lo que es lo mismo que en lo ne-

(15) *Resumen de las tareas y actos de la Real Academia Española durante el año académico de 1875 á 1876, leído en junta pública por el secretario perpetuo de la misma Corporación D. Manuel Tamayo y Baus. Madrid, 1876.*

(16) *Resumen de las Actas de la Real Academia Española, leído en junta pública de 4 de Diciembre de 1881, por el secretario perpetuo de la misma Corporación don Manuel Tamayo y Baus. Madrid, 1881.*

cesario piensan todos los académicos de igual manera; en lo opinable cada cual echa por el sendero que le parece mejor para conseguir el fin de enriquecer el habla sin destruirla; y que todos sufren con paciencia las violentas acometidas de que son objeto. Defiende luego su autor á la Academia del error en que están los que creen que es un seno cerrado á las voces del mundo cuando no cumple los deseos fuera de ella manifestados, ya que si no los satisface no es porque los ignore, sino porque después de examinados detenidamente no ha estimado justo cumplirlos.

Entretanto lograba palmas, vítores y coronas con la comedia *Lo positivo* (1862); suscitaba violentas polémicas en la prensa con su drama *Lances de honor* (1863); y alcanzaba con *Un drama nuevo* (1867) el reverdecido laurel que tanto había brillado en manos de Shakspeare y de Calderón. Mientras los periódicos manifestaban sus opiniones en grandes alabanzas ó acerbas censuras que obedecían, estas últimas, á fines políticos y á mezquinos intereses de secta acerca de su drama *Los hombres de bien* (1870), rompió Tamayo su pluma y se entregó para siempre en cuerpo y alma á las tareas de la Academia.

Breves días después de la muerte de Tamayo, el Secretario interino de dicho Instituto, el ilustre literato D. Miguel Mir, en la sesión de 23 de Junio de 1898, al dar cuenta del fallecimiento, se expresaba acerca del perdido compañero en estos ó parecidos términos: Brillaban y campeaban en el Sr. Tamayo cualidades de todo punto extraordinarias; inteligencia pronta y perspicacísima, vehemente y bien regulada imaginación, sentimiento de la belleza certero y exquisito, arte de estilo maravilloso é insuperable, y estas y otras cualidades que hacían de nuestro llorado Secretario un ingenio eminente y genial, uníanse en él á un entusiasmo por todo lo noble é ideal cual pocas veces se ha visto, á una laboriosidad que por nada podía ser vencida, á un conocimiento de los hombres portentoso y á otras dotes de entendimiento como de corazón, que eran el embeleso de cuantos le trataban. Pues este cúmulo de cualidades que á cualquier orden de cosas que se hubiese aplicado hubieran hecho de Tamayo un hombre de todo

punto sobreexcelente y extraordinario y granjeádole honores, fama y bienestar material envidiable, fué aplicado por él á lo que forma el objeto preferente de nuestra Academia, al cumplimiento de sus deberes como Secretario por espacio de más de 24 años y á los que le correspondían como individuo de número por espacio de más de 40.

Siendo autor dramático eminente, favorecido con los aplausos del público, halagado de todos los atractivos que pueden lisonjear la humana vanidad, viendo abrirse ante sus ojos un porvenir de gloria, cual pocas veces se ha ofrecido á la ambición del genio, renunció á esta gloria; despreció los aplausos populares, hasta sacrificó sus intereses materiales para dedicar su tiempo, su genial actividad, las dotes de su entendimiento y de su corazón á la gloria, honra y bien intelectual y moral de la Corporación.

En efecto, los resultados de esta actividad ciertamente prodigiosa constan: 1.° en el archivo donde se guardan obras muy trascendentales de Tamayo y que tal vez inmerecidamente yacen en la obscuridad; 2.° en los cajones de cédulas donde existen muchos millares de estas, escritas de su puño y letra; 3.° en las actas de las comisiones donde se da cuenta de trabajos suyos, que han sido de grandísima importancia para el mejoramiento de la Gramática y del Diccionario; 4.° en la asistencia á las juntas ordinarias que llegaron hasta el número de 1950, cifra á que no ha llegado ninguno de los académicos; en las actas de las juntas ordinarias, y en las cuales á vueltas de un primor de estilo que será la desesperación de cuantos tengan que sucederle, podrán ver los venideros gran parte de la historia literaria contemporánea; 5.° en los millares de cartas que escribió sobre asuntos concernientes á la Academia á escritores nacionales y extranjeros, cartas que recibían y conservaban estos como joyas de inestimable valor y en las cuales brillaba el ingenio de Tamayo y su afán de hacer siempre algo que redundase en bien y gloria de la Academia; y 6.° en el edificio monumental donde actualmente esta se halla instalada debido principalmente á su iniciativa, actividad y entusiasmo.

* * *

Atribuyeron algunos el retraimiento absoluto de la escena, que se impuso el autor de *Un drama nuevo,* al convencimiento íntimo de que no le era posible remontarse á suficiente altura para azotar las modernas instituciones y tendencias extraviadas de la nueva vida, á pesar de su discreción, de su habilidad magistral, de su correcta frase y prudente parsimonia; y así, antes de darse por vencido, y á fin de ocultar la debilidad de sus fuerzas, prefirió enmudecer para siempre (17). Esta razón del caprichoso *Clarín* no es convincente á nuestro entender; pues conocidos son los aplausos que se prodigaron á las obras en que se persigue más claramente un fin ético, como *La bola de nieve, Lo positivo, Lances de honor, No hay mal que por bien no venga,* y *Los hombres de bien.*

Creen otros (18) que el haberse limitado Tamayo en los últimos 28 años de su vida á escribir las *memorias* de la Academia, se debe á la atmósfera enervante que, dicen, se respira en esta Corporación. Para probar su tesis, que generalizan diciendo, que cuando se quiere que un literato no escriba se le hace académico, aducen los ejemplos de Alarcón, que siendo un prodigio de fecundidad, de pluma fácil como pocos, admirado del público que arrebataba por millares los ejemplares de sus novelas, llegado al sillón de la Academia no dió apenas más señales de vida literaria; al igual de Valera, que ingresado en el Capitolio de las letras patrias, y siendo el primer crítico español, ni un solo artículo hizo brotar de su pluma. Conceden, es cierto, que hay académicos que escriben, pero aseguran que son los que no hacen vida con la Academia, los que frecuentan menos sus salones, porque los dueños del idioma no han podido helar aún su entusiasmo. Y es que aquellos á quienes jamás se ha aplaudido, los que cuentan por silbas sus dramas, han acreditado entre los in-

---

(17) *Leopoldo Alas. Solos de Clarín, con un prológo de D. José Echegaray.* Madrid, 1891.—*Tamayo.*

(18) *El Imparcial* de 20 de Octubre de 1884.

mortales la especie de que el público es indigno de que se le sirvan manjares exquisitos.

Menos consistencia tiene, aún si cabe, este motivo para que Tamayo cesara de escribir. Lista interminable de literatos conspicuos en todos los géneros del arte podríamos formar, con los nombres de los que, una vez ingresados en dicho Instituto, han ofrecido á la consideración de las generaciones presentes y futuras los mejores partos de su ingenio.

Se ha pretendido también explicar el retraimiento de Tamayo atribuyéndolo á escrúpulos religiosos, cual los que acometieron á Racine, que después de haberle algunos silbado, por envidia, su hermosa pieza *Fedra,* se retiró del Teatro y persistió doce años en no querer escribir, hasta que consintió en tratar asuntos sagrados, yendo á inspirar en la Biblia y el Cristianismo, los dos más bellos florones de su corona, *Esther* y *Atalia.* Sin embargo, tal aseveración, junto con la de que tal vez en Tamayo, literariamente considerado, hay hipocresía y fanatismo (19), provienen de haber considerado muy á la ligera el carácter profundamente cristiano de nuestro poeta, y de no saber apreciar la purísima y sublime poesía que embriaga todas las páginas de sus inmortales creaciones.

De su piedad esencialmente española oigamos como habla su amigo D. Alejandro Pidal (20)... «Aquí sólo puedo dar fe de Ta-

---

(19) *Estudio crítico biográfico de D. Manuel Tamayo y Baus, por Isidoro Fernández Flores. (Autores dramáticos contemporáneos y joyas del Teatro español del siglo XIX.* T. II). Este juicio ha sido reimpreso en folleto aparte y figura también en extracto en el *Diccionario enciclopédico hispano-americano, publicado por los editores Montaner y Simón, de Barcelona,* y en la colección de la revista *La Ilustración Española y Americana.*

(20) *Obras de D. Manuel Tamayo y Baus (de la Real Academia Española) con un prólogo de D. Alejandro Pidal y Mon.* Madrid, 1898-1900. El tomo I comprende *Juana de Arco; Una apuesta; La esperanza de la patria; Angela,* precedida de un *prólogo* y de una advertencia *sobre los autores, el público y la prensa,* y *Huyendo del perejil.* El tomo II contiene *Virginia,* precedida de dos cartas; *Virginia* (nueva

mayo como de creyente en la religión con la fe ciega del carbonero; como de hombre de bien con la honradez maciza, de una pieza que no conoce vacilaciones ni contemplaciones ante la maldad; de su caballerosidad, á toda prueba, digna de los tiempos heroicos que pasaron; de amante rendido de la mujer en que cifró la dicha de su vida y el ideal de su corazón y de su mente; de hermano y jefe cariñoso de una verdadera familia; de amigo fraternal con todas las consecuencias de la amistad que funde en una dos almas; de infatigable y concienzudo trabajador hasta sobrepujar con su paciencia á su genio en todo lo que ponía la mano, desde el abstracto trabajo intelectual hasta el puramente material y mecánico; de su carácter sencillo, apacible, tierno en el fondo, revestido, según el trance y la ocasión, de toda la arrogancia de la dignidad y hasta de todos los desbordamientos del demagogo; porque de Tamayo, como de tantos otros, tenemos que repetir lo que dice Balmes de la sociedad bárbaro-cristiana de la Edad Media; lo que dice algún crítico de *Lances de honor* y otras obras: todo estaba como dominado y como contenido en él por la mano firme, aunque suave, de la fe. Quitad á Tamayo la religión que le señalaba las esperanzas del cielo y le enamoraba con la hermosura de la virtud, y por el fuego mismo de la pasión, por el ritmo mismo de la vida, por las exigencias estéticas del arte que llevaba dentro de sí como alma de todo su ser, hubiera sido un anarquista literario, y cuando fuera necesario social, pronto á lanzar la dinamita destructora contra toda autoridad, toda regla, toda imposición, en fin, enemigo de lo que él creyera santo, justo, debido y conveniente.» Tal firmeza de creencias no eran compatibles ni tienen semejanza alguna con las dudas jansenistas que molestaron los últimos años de Racine.

---

edición); *La locura de amor* y *La Ricahembra.* El tomo III encierra *Hija y Madre; La bola de nieve; Lo positivo* y *Lances de honor.* En el tomo IV se incluyen *Del dicho al hecho; Más vale maña que fuerza; Un drama nuevo; No hay mal que por bien no venga,* y *Los hombres de bien.*

El conocido crítico Boris de Tannenberg, opina (21) que el frío desdén con que la sociedad recibió *Los hombres de bien*, le puso de manifiesto que no era ya hombre de su tiempo, pues la generación nueva salida de la revolución de Septiembre no aceptaba sus ideas, y que había, por tanto, divergencia de opiniones entre él y el público en puntos esenciales; prefiriendo entonces Tamayo dejar de escribir en la edad en que todavía se encuentra uno en la plenitud de la vida. Tampoco el mentado crítico da en la clave del mutismo de nuestro poeta, pues aun cuando la tendencia docente de las producciones postreras de Tamayo, más manifiesta si cabe que en las elaboradas en la primera época literaria de su vida, contribuyó algún tanto á que el vulgo y en especial la prensa política de aquel entonces, no se las alabara en algunas ocasiones como merecían, sin embargo, podía variar de rumbo y dedicarse de nuevo al género trágico y drama histórico ó psicológico, donde tantos laureles había conseguido y lograron luego otros poetas que por modelo le tomaron.

Nosotros nos explicamos completa y satisfactoriamente la funesta retirada de D. Manuel, teniendo en cuenta por una parte que sus múltiples ocupaciones de académico le embargaban todo el tiempo, y por otra la injusticia con que cierta parte del público recibió su última concepción, procediendo con gran ingratitud al tratar tan descortésmente al que durante un cuarto de siglo le había solazado y enseñado con sus piezas, sin vulnerar, ni siquiera en una de ellas, sus creencias morales, sus recuerdos históricos, ni sus inclinaciones características. Recordemos á Alarcón, que helada ya por el desaliento la inspiración y rendidas sus fuerzas en una gigantesca lucha con actores y público, murió para el Teatro y vivió largos años ocupado en la prosaica tarea de revolver y de expolvorear expedientes, hacer extractos, evacuar citas de ordenanzas de leyes y extender minutas como relator supremo del Consejo de Indias.

(21) *Boris de Tannenberg. Un dramaturge espagnol. M. Tamayo y Baüs. París*, 1898. Pág. 65.

Ni la pereza, ni la escasez de buenos actores, ni el miedo al público, ni el hastío de la gloria, como suponen equivocadamente otros, fueron, por tanto, los móviles que impulsaron á Tamayo á cesar de componer en el género dramático.

*
* *

En el ínterin se acercaba el año de 1884 que debía ser para D. Manuel el del desagravio que le hacía la patria por indicación de un Ministro joven é ilustrado, sacándole del modesto rincón en que vivía para demostrarle el aprecio en que le tenían sus contemporáneos. En la carta en que este Consejero de la Corona le transmitía la noticia de haber sido nombrado director de la Biblioteca Nacional y Jefe Superior del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, se muestra el amigo de las letras y de la virtud; y es uno de los recuerdos más hermosos que ha dejado D. Alejandro Pidal y Mon de su acertada administración en el Ministerio de Fomento. Se hizo pública á pesar de ser confidencial, y ocasionó una explosión de plácemes y felicitaciones (22). Dice así:

Sr. D. Manuel Tamayo y Baus.

Mi querido amigo: De audaces es la fortuna y *más vale maña que fuerza*. Para triunfar de *repulgos de damisela y escrúpulos de beata,* impropios de alma grande y generosa, no hemos vacilado todos los que bien queremos á V., en colocarle en la alternativa de someterse ó rebelarse, dando un bofetón en el rostro y una puñalada en el corazón, de todos y cada uno de sus verdaderos amigos.

---

(22) *El Liberal* de Madrid del 18 de Octubre de 1884

Al obrar así, yo, que peso con fiel balanza todas las delicadezas del honor, creo haber hecho con V., según el *imperativo* cristiano, lo mismo que quisiera que hubiera V. hecho conmigo: cortar con la mano valiente de la amistad las mallas del amor propio que en aras de un egoísmo feroz y estúpido (estilo Cañete) tenían presa y maniatada una alma noble, esterilizándola para el bien de su familia y de su patria. Por lo mismo que yo estimaba como una honra poner mi nombre debajo del de V., no había de hacer nada para rebajar éste, menoscabando así la gloria que me cabía en emparejarlos.

Porque, á la verdad, yo no sé qué pueda exigir la susceptibilidad más exquisita, sino ver á toda la muchedumbre de sus amigos empeñada en una verdadera conjuración para urdir la trama en que queden aprisionados los falsos respetos humanos, ni adivinar qué pueda pedir el orgullo más *literato,* sino el grande y verdadero placer con que han coadyuvado á esta buena obra, preparándola, alentándola y aprobándola todos los diversos miembros de la jerarquía oficial, desde el Director hasta el Ministro y desde el Presidente del Consejo hasta el Rey que ha puesto su firma al pie del decreto *con amor,* estimando todos como una honra y como una satisfacción dar este público y solemne testimonio de aprecio á... Tamayo.

Deseche V., por tanto, pensamientos chiquitos, perdone en gracia de lo *recto* de la intención y de lo *santo* del fin, la *tenebrosidad* del medio; y recordando que hubo *héroes por fuerza y médicos á palos,* resígnese V. á ser *forzado de la amistad y bibliotecario por compromiso.*

Poco vale la cosa en sí, y aunque V. la pague aceptándola en más de lo que vale, espero—digo—esperamos, fiados en su gran corazón, que no entristecerá el de sus amigos, rechazando como una afrenta lo que es tan sólo un homenaje.

Reciba V., pues, mi más cordial enhorabuena, no para quedarse con ella, sino para transmitírsela íntegra á las letras patrias, que á la voz de este inverosímil redentor miran salir de su sepulcro al nuevo Lázaro.

Póngame V., á los piés que beso de su señora, y abracémonos juntos en el Señor y en la paz de la gran República de las letras.

Todo suyo. — Alejandro Pidal y Mon.

San Ildefonso, 30 de Octubre 1884, viniendo de los pinares de Balsain.

Al decreto en que se nombraba á nuestro poeta para el mencionado cargo, le antecede este consolador prefacio:

«Todos los Gobiernos, sin preocupaciones políticas de ninguna especie, han respetado la antigua costumbre de poner al frente de la primera Biblioteca de la Nación á persona de relevantes títulos literarios y de mérito universalmente reconocido. No de otra suerte, y de medio siglo á esta parte, literatos por extremo beneméritos han recibido el premio de su mucha laboriosidad y privilegiado entendimiento, ocupando la plaza de mayor categoría en la carrera de las letras. Hasta el reciente fallecimiento de este último Jefe del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios ha subsistido esta dinastía de preclaros varones en que se leen los nombres de Tapia, Bretón de los Herreros, Hartzenbusch, Rossell y García Gutiérrez.

«El Reglamento de 25 de Marzo de 1881 dispuso que el Jefe del cuerpo obtuviera su plaza casi por ascenso riguroso entre los individuos de que consta, destruyéndose así aquella costumbre de aventajar á escritores famosos de la Nación y privando al Gobierno de la gloria de recompensar el mérito verdadero, sacándole de su retiro y utilizándole en bien y en honra de la patria. Respetando, pues, en parte las razones que inspiraron aquel decreto urge conservar la libertad para nombrar Jefe del cuerpo á persona de altísima reputación literaria é indubitables méritos, sin distinción alguna de opiniones ni partidos...»

. . . .

«En atención á las relevantes circunstancias que concurren en D. Manuel Tamayo y Baus, secretario perpetuo de la Real Academia Española, vengo en nombrarle Director de la Biblioteca Nacional y Jefe Superior del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios

y Anticuarios. Dado en San Ildefonso á 12 de Octubre de 1884.—Alfonso.—El Ministro de Fomento, Alejandro Pidal y Mon.» (23).

Este empleo de Director no sólo fué una reparación de las injusticias de que años antes había sido víctima Tamayo, sino un adelanto positivo en su carrera.

En vano fué que el agraciado se excusase de ocupar aquel puesto que á tantos hubiese enorgullecido, fundándose en su ineptitud en materias bibliográficas y en el deseo de pasar tranquilamente el resto de su vida entre el Capitolio de las letras y su hogar. Mas para que conste cuan acertado anduvo quien para tan honroso cargo le designó, á pesar de no haberse distinguido Tamayo como bibliófilo, ni de haber en largos y reflexivos viajes estudiado el modo como se organizan y se administran en el extranjero las bibliotecas públicas, paso á trasladar aquí lo que cuenta una autoridad en la materia, tocante á la prodigiosa laboriosidad y discreción que desplegó en la formación del Indice de la Biblioteca Nacional.

«Dejaré á un lado su afán continuo porque el Indice fuese cada vez más perfecto y de fácil manejo, tarea en la que personalmente empleaba algunas horas diarias. Y digo que debemos dejar esto aparte, porque no creo que sea un gran mérito en un jefe este trabajo de pormenor: un Director puede ganar honradamente su sueldo sin descender él mismo á escribir papeletas.

«Pero sí consideramos como un gran triunfo suyo, la prontitud, el acierto, la felicidad, en suma, con que durante su mando se hizo la traslación de la Biblioteca Nacional del antiguo y detestable edificio al suntuoso, aunque no muy acondicionado, moderno. Claro es que esta gloria tiene que ser muy repartida entre los que ayudaron á Tamayo en tan difícil empresa, como son varios de los que hoy prestan servicio en la nueva casa; distinguidos en nuestras letras unos, alguno eminente en ellas. El que esto escribe recuerda haber visto á todos estos y otros en los interminables

(23) *Gaceta de Madrid*. Miércoles, 15 de Octubre de 1884. T. IV. Págs. 115-116.

días de Mayo y Junio de 1895, de pie y sin descansar, pegando números y signaturas en las guardas de los libros, cargando cual ganapanes con las series ya despachadas para evitar confusiones; y allí en medio de ellos, sucio por el sudor y el polvo que se cortaba en la atmósfera, con un pañuelo de seda rodeado al cuello, á Tamayo, trabajando como uno de tantos, levantándose y bajándose, con los anteojos en medio de la frente y lanzando miradas torvas á todo aquel extraño, aunque fuese su amigo, que se atrevía á penetrar en aquel *sancta sanctorum*.

«Otro de los grandes servicios que como Director de la Nacional prestó Tamayo á las letras, consistió en levantar la losa de plomo del abandono oficial que pesaba sobre las obras premiadas en los concursos anuales que viene celebrando la Biblioteca.» (24)

A despecho de los años y de los achaques, en la Biblioteca Nacional y en la Academia continuó trabajando sin descanso hasta que Dios le llamó á mejor vida. El autor de *Un drama nuevo* no solamente no dió ya nada nuevo á las tablas en adelante, pero ni tan siquiera le agradaba que le recordaran sus antiguos triunfos.

***

Antes de proseguir, permítasenos una digresión acerca del por qué se negó Tamayo á dar á luz bajo su nombre las producciones de su segundo y más glorioso período de vida literaria; y usó los seudónimos de *El otro, Fulano de Tal, José M.ª García, Juan*

---

(24) Se refiere á la impresión de los dos últimos tomos del Gallardo y á las obras premiadas siguientes: *Bibliografía numismática española, La Imprenta en Toledo, la Tipografía complutense, el Diccionario biográfico y bibliográfico de autores de la provincia de Burgos, la Bibliografía española de Cerdeña, la Bibliografía madrileña, la Monografía sobre los refranes, adagios y proverbios, la Colección bibliográfico-biográfica de noticias referentes á la provincia de Zamora, la Bibliografía española de lenguas indígenas de América, la Bibliografía hidrológico-médica española, el Catálogo de periódicos madrileños desde 1661 á 1870* y otras.

del Peral, *Eduardo Rosales* y principalmente el de *D. Joaquín Estébanez*. No fué ciertamente ni la indiferencia por los éxitos, ni el temor de futuros yerros lo que le obligó á firmar sus obras con nombres supuestos. Para convencernos de lo primero basta leer el *prólogo* de *Virginia*, en el que habla de «la horrible duda que emponzoña el corazón del poeta y es uno de los más amargos tormentos de la vida, hasta que al fin queda resuelta en la azorosa noche de una primera representación, noche en que el triunfo es para él una sensación dolorosísima, porque rendido el ánimo no se encuentra con fuerzas para soportarlo.» Tampoco pudo ser el temor de que su obra fuera arrojada desde las cumbres de la roca Tarpeya á la sima del olvido y del desprecio, porque oídos ya los aplausos con que era recibida nada había que reclamar.

Hay quien supone que Tamayo obró así atendida su condición de académico, pues tan alto y respetable le parecía el cargo, que no quiso exponerlo al demérito que pudiera sobrevenirle de verse maltratado del público en una de esas equivocaciones tan frecuentes aun en los mejores autores dramáticos. Otros opinan que no quiso dar á luz sus producciones geniales amparadas con su esclarecido nombre, por el placer de hacer célebres otros varios desconocidos, y algunos creen fué debido tal proceder á un religioso voto. Sin embargo, pueril nos parece indicar que con su treta no engañaba á nadie, ni al público ni á la crítica, que desde las primeras escenas veían en el dominio del castizo castellano y en la especial hermosura del diálogo la personalidad literaria del ilustre autor.

No andamos de acuerdo con los que aseguran que estas ocultaciones de paternidad deben su origen á un fin particular ó á una segunda intención incompatible con la modestia. Estamos firmemente persuadidos, de que el motivo principal que movió á nuestro dramaturgo á obrar de esta suerte, no fué otro que su invencible humildad, virtud, que le hacía, como hombre de gusto delicado y discernimiento fino, ver en sus obras defectos en que no reparaba nadie y que le alejaban de las tablas en las noches del estreno no saliendo por lo común á recibir las ovaciones que

sus creaciones le valieran. Para justificar la conducta de D. Manuel y hacer enmudecer á los que le califican de extravagante, recordaremos algunos de los emblemas del talento, que se nos vienen á la memoria, como por ejemplo los de *Fray Gabriel Téllez, Padecopeo, Curioso Parlante... Cualquiera, Fígaro, Estudiante,... Fernán Caballero, Pablo Gámbara, Solitario, Floro Moro, Godo, Gil Pérez...*

* * *

Desengañado Tamayo del presente, sin confianza en los hombres de su época y con poca fe en el porvenir de su querida patria, renunció con energía al mundo y á sus distinciones para disfrutar de su celebridad en el silencio de su hogar ó entre los libros de la Nacional y de la Academia, y vislumbrar la gloria que la posteridad le reservaba. Podía haber sido Diputado, Senador, Embajador, Ministro con solo pretenderlo; podía haber engalanado su apellido con un título nobiliario de Barón, Conde ó Marqués con solo pedirlo; podía haber adornado su pecho con las cruces y bandas de rigor, al igual que Martínez de la Rosa, Rodríguez Rubí, Duque de Rivas, García Gutiérrez, Ventura de la Vega, Zorrilla, Bretón de los Herreros, con solo aceptar la que le ofreció Núñez de Arce, siendo Ministro, y no adornó nunca ni una sola cinta el ojal de su levita.

El sentimiento de la modestia le puso una valla infranqueable para ocupar los altos puestos de la nación. Así como de la lectura de sus obras es imposible inferir sus ideas políticas, no sucede otro tanto con las religiosas, las cuales, como ya hemos dicho, por ser profundamente católicas le valían el encono de los partidos liberales que le hacían blanco de sus odios y le señalaban con los apodos de obscurantista, retrógrado, neocatólico, clerical, ultramontano y otros del mismo jaez.

La íntima relación que existe en España entre la política y la literatura no es aplicable á nuestro biografiado. Precisamente aquí donde es tan común el que se escalen los altos puestos de la na-

ción merced á los éxitos de un drama, choca el que Tamayo no quisiera aprovecharse de las apoteosis y laureles que en su carrera dramática recogiera para ampararse de ellos y poner su talento práctico al servicio del Estado, aspirando á alguno de los cargos más deseados de la vida pública.

Por eso no hablaremos aquí de la vida política de Tamayo, pues ésta fué brevísima. En su juventud perteneció al grupo católico capitaneado por el eximio orador y erudito ilustrador de las *Obras de D. Gaspar Melchor de Jovellanos*, D. Cándido Nocedal, yendo con él, después de la revolución de Septiembre, al campo carlista, figurando luego en la Junta Central Tradicionalista presidida por dicho eminente hombre público; y de cuya gestión se conservan documentos escritos por su pluma incomparable, con elocuencia arrebatadora.

La influencia que haya podido ejercer en los destinos del país con sus ideas políticas quedará obscurecida por la extraordinaria fama que ha conquistado como dramático. Esta es la suerte, como dice Picón, reservada á todos los poetas á quienes sus amigos, las circunstancias de la vida y aun sus propias ideas impulsan á ingerirse en la esfera de la política: Chateaubriand valdrá en el porvenir como gran prosista, no por haber sido partidario de la legitimidad; Lamartine á pesar del prestigio que conquistó el año 48 no dejará memoria de Ministro afortunado sino de envidiable estilista; Víctor Hugo quedará olvidado como agitador y sólo conservará los lauros de poeta; Martínez de la Rosa vale cien veces más como autor del *Edipo* que como Ministro; nadie se acordará de Campoamor ni de Núñez de Arce por haber sido moderado el uno y unionista el otro, sino por haber escrito las *Doloras* y los *Poemas;* la posteridad no perdonaría á Ayala que después de escribir el manifiesto de Cádiz cayese hasta á ser Ministro de la Restauración: pero todo se olvida ante el *Tejado de Vidrio.*

*
* *

Bien quisiéramos trazar el retrato físico de nuestro poeta y hablar de su vida en la familia y en la sociedad; pero á la verdad que si para tratar asuntos tan íntimos, no hay nunca bastante competencia en el escritor, mucho menos la ha de haber en el presente caso, en que el autor de estas líneas no llegó á conocer personalmente á su biografiado. Para salir del paso lo menos desgraciadamente posible, nos ayudarán las bellas artes que han perpetuado su imagen en mármoles y lienzos y lo que dice acerca de su persona en los últimos años de su vida Leopoldo Alas:

« Aun en las festividades de aquella Corporación (alude á las de la Academia Española) relucen sus prominentes y vivos ojos, albergados tras perdurables gafas, y contrae burlona y á la par benévola sonrisa su no muy menuda boca, orlada de bigotes y perilla de zuavo francés. No hace mucho que vimos con júbilo su simpática fisonomía y su móvil y nada esbelto cuerpo, abrumada la primera bajo el monumental sombrero y ceñido el segundo por el estrambótico y recargado uniforme de la Academia, que convierte á sus individuos en cortesanos de zarzuela, y *soldados de poquito* como diría un dramaturgo del siglo XVII.»

En la intimidad era amado de todos los que le conocieron y estuvieron cerca de él, pues en su conversación privada hacía galana muestra de sus facultades, ingenio y talento, esmaltándola de anécdotas curiosas y agudezas inesperadas, y aunque á vueltas degeneraba en sátira, era en el fondo uno de los corazones más bondadosos.

Tamayo había hecho de la amistad un verdadero culto y tenía una singular predilección por sus viejos amigos con los cuales se recreaba recordando los felices días de su juventud. Rompía su apacible serenidad, dice uno de sus biógrafos, con furiosa indignación y lluvia tempestuosa de ultrajes contra alguno que desconociendo la sinceridad con que desempeñaba el papel de amigo en la vida, se atreviera á hablar mal de uno de los suyos en su presencia.

Aunque era hombre de exquisita cultura y de sentimientos delicados, sólo frecuentó algunos salones y varias tertulias litera-

rias donde era muy considerado, y sus consejos siempre atendidos. En las moradas de Patricio de la Escosura, del Marqués de Molins, de Aureliano Fernández-Guerra, y de Cañete alternó con los oradores, periodistas y poetas Gallego, Pacheco, Nocedal, Donoso Cortés, Pastor Díaz, Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega, Rodríguez Rubí, Amador de los Ríos, Duque de Rivas, Gil y Zárate, Hartzenbusch, Navarro Villoslada, Ochoa, Arnao, Campoamor, y Baralt discutiendo las obras de los contertulios y disertando sobre temas de arte y erudición (25).

---

(25) De ellas trata con detenimiento el Marqués de Molins en su libro *Bretón de los Herreros* (caps. XXXV, XL y XLI), y Cañete en el prólogo de *La Primavera*, de Selgas.



CAPÍTULO III

Influencia del arte escénico en el curso de la civilización.—Conducta de la Iglesia para con el Teatro.—Modelos que engrandecieron el ingenio de Tamayo.—Sus ejercicios literarios.—Examen de su arte poética.—Ideas estéticas de varios autores sobre la esencia y objeto del drama.—Personalidades que se distinguen en Tamayo.—Sus nuevas teorías artísticas.—Su profesión de fe literaria.—Principios capitales de su poética dramática.—Discurso de entrada en la Real Academia Española.—Su apología de la comedia nacional.—Lo verdadero y lo bueno como cualidades determinativas de lo bello.—La verdad dramática y la moral en la escena.—Lema dramático de Tamayo.—Cuadro realista y naturalista que ofrecían los coliseos de su tiempo.—Inmoralidad de muchos de los escritos contemporáneos.—Influencia de la Novela y del Teatro en las costumbres de Francia.—La corrupción del drama francés contagia el español.—¿De dónde dimana, primordialmente, la belleza de las obras de Tamayo?

EVIDENTE es la influencia, ora saludable, ora perniciosa, que en la moralidad de los pueblos ejerce el Teatro. ¿Quién lo dudará, al observar la honda impresión que causa el libro, de lo que son ejemplos palmarios el *Werther,* que indujo á tantos jóvenes alemanes al suicidio; el *Don Quijote,* que acabó para siempre con los delirios de la caballería; y *Pablo y Virginia,* cuyos inocentes amores hacen que sean codiciadas sus virtudes?

Si tal es la influencia de la novela, ¿cuánto mayor no deberá ser la del drama, en que el hecho no se cuenta sino que se realiza, ante un pueblo numeroso que aprueba, que llora, que ríe, que aplaude? Y sin embargo, esta verdad, como tantas otras no menos notorias, ha sido puesta en tela de juicio por algunos que

se han empeñado en negar la acción del Teatro en el retroceso ó marcha progresiva de la civilización de los pueblos. Fúndanse, los que tal opinan, en que la sociedad forma la literatura dramática, razonando su apotegma de la siguiente manera: la representación del hombre moral es lo que constituye el origen, el fundamento, el objeto y el criterio de la poesía dramática; luego el poeta que no acierta á pintar la sociedad ni el hombre, no logra hacer sentir, ni interesar al auditorio; el cual por el contrario otorga su aprobación, con suma facilidad, á los dramas en que se sigue la corriente de sus opiniones, en que ve reproducidas sus propias ideas, sin que se pretenda inculcarle otras, que estén en contradicción con las ya recibidas. De tales premisas inducen, que la sociedad se reproduce en el Teatro con la fidelidad de la imagen en el espejo. A nuestro entender todo esto tiene un fondo de verdad innegable; pues es cierto que las ideas religiosas, políticas y morales de un pueblo, sus tradiciones históricas, sus costumbres públicas y domésticas, todo se halla en su literatura dramática; pero esto no ha de ser causa de que los poetas de una sola pieza que viven en pueblos de ideas exageradas ó falsas, de costumbres corrompidas, de pasiones feroces y hábitos incultos, deban trasladar al Teatro copia servil de los desatinos de su tiempo.

Entre los esclarecidos vates, que saben inponerse á sus contemporáneos, figura muy dignamente Tamayo, que no era hombre para copiar y retratar exclusivamente las buenas y las malas pasiones, los dignos y los repugnantes caracteres, las virtudes y los vicios que andan mezclados y confundidos en la sociedad, y mucho menos para presentar el vicio con fisonomía agradable, y la virtud en lontananza con rasgos y caracteres dudosos. Tamayo en el arte escénico vió algo más que un mero instrumento de diversión, un simple recreo sin acción sobre el ánimo de las gentes, incapaz por tanto de hacer presión en las ideas y en las costumbres; para él la escena no era un tablado en que se encarama un histrión con el fútil objeto de entretener los ocios de un pueblo, sino un espacio concedido por Dios para que la vida se muestre con todo su poder, podada de las impurezas de la realidad por la

mano poderosa del arte. Aun á riesgo de ponerse en contradicción con los espíritus y con las costumbres de sus días, ejerció saludable influjo sobre la sociedad moderna; pues siempre trazó sus cuadros de manera que inspirasen simpatía por la virtud y antipatía por el vicio, no favoreciendo nunca los errores ni las malas tendencias.

«Nacido (el teatro) al amparo de la Religión, fué siempre elemento eficacísimo de progreso; y en ninguna época hubo señal más segura del grado de ilustración de los pueblos que el desarrollo y perfección de su teatro. La Iglesia católica, maestra legítima de toda buena enseñanza, propagadora incansable de toda verdad, misionera fervorosa de toda civilización, caudillo invencible contra el error y la barbarie; la Iglesia católica acogió con benevolencia al teatro, y en muchas ocasiones lo protegió y alentó generosamente, en otras lo condenó con sobrada razón y ejemplar energía; nunca dejó de reconocer su importancia ni el grande influjo que había de ejercer en la vida de las naciones. En las literaturas antiguas, estuvo colocada la poesía dramática al lado de la épica; ignoro si las literaturas modernas, darán al teatro el lugar preminente en la poesía; pero es indudable que lo ocupa según el espíritu y las costumbres de nuestra sociedad.» (1).

Moralista y filósofo Tamayo, tanto como poeta, viendo en el Teatro una institución social, consideró la misión del autor dramático como sacerdocio artístico y así dijo: «No conozco vocación más elevada y grave que la que tiene por objeto regocijar á los hombres.» «Valiéndose de los inagotables tesoros de la naturaleza, todas las artes, música y poesía calman el pecho alborotado; excitan nuestra veneración y entusiasmo la escultura; la pintura nos pasma y suspende; suavizando las costumbres, engrandecen al hombre las ciencias y las letras; pero todo esto en un solo punto es dado conseguir á la dramática. Ni la misma Re-

---

(1) *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Sr. D. Mariano Catalina, el día 20 de Febrero de 1881.—Madrid, 1881.*

ligión única verdadera, desdeñó la representación de los pasos y misterios; antes bien, los hubo de estimar resortes muy oportunos para mover el corazón de las turbas, para arrancar lágrimas á sus ojos, y llevar su pensamiento á los propios sitios y tiempos en que se realizaron los grandes sucesos de la redención humana.»

*
* *

El haberse formado concepto cabal de la transcendencia del Teatro, en la manera peculiar de ser de los pueblos, fué la causa de que Tamayo, á pesar de tener facultades que aplicadas á otros géneros literarios hubieran dado también excelente resultado, circunscribiera toda su esfera de acción á las tablas.

En el período de mayor florecimiento del romanticismo, prevaleció la absurda opinión patrocinada, comúnmente, por aquellos hombres rechazados por su falta de idoneidad de todas las escuelas literarias, é impacientes por adquirir una gloria falsa y deleznable, de que el saber es contrario á la originalidad, de que la erudición oprime con su peso las alas del ingenio, y de que, por ende, para ser poeta inspirado se ha de menester de cierta dosis de ignorancia. No se sumó Tamayo entre los adeptos de tan desahogada y cómoda teoría; y desde su más tierna infancia hasta los últimos alientos de su vida, consagró largas vigilias al conocimiento del Teatro griego, del nuestro, particularmente en su áurea edad, del inglés, alemán, francés é italiano. El buen gusto, la sobriedad, el atildamiento, el no decir nada que no entendiese y no supiera por qué lo decía, el empleo de la palabra adecuada y la harmonía entre lo que expresaba y el signo de la expresión, debiólo, aparte de su ingenio, á la firme, asidua é inquebrantable unión con los grandes escritores nacionales y extranjeros.

Sin duda que la poesía es don natural del cielo, á juicio del eximio novelista Valera (2), que ni en colegios ni en Academias

(2) *Juicio crítico de D. Ventura de la Vega. (Autores dramaticos contemporáneos y joyas del Teatro español del siglo XIX. T. I.)*

se adquiere, pero ¿cómo negar que el estudio predispone y facilita el camino para llegar á un punto donde sea fructífera la inspiración? Mal podría nadie, por mucha que tenga, ser buen poeta, si desconociese los recursos que su propio idioma le ofrece para expresar en elegante estilo los sentimientos é ideas. Y por otra parte claro está que, contando con dotes naturales, los sentimientos son más nobles y elevados en la persona bien educada que en la inculta, así como, aunque se suponga que las ideas nacen espontáneamente, no ha de negarse que muchas de ellas son adquiridas y que á veces, hasta las que parecen más originales, nacen por combinación de las que adquirió antes el que las concibe, ó por contradicción entre su espíritu y las ideas ajenas, ó por consecuencia que el mismo saca de dichas ideas; todo lo cual presupone ó implica conocimientos previos y por tanto detenido estudio.

Buscó Tamayo, como luego veremos, los principios de su poética dramática, en el estudio sosegado y reflexiva contemplación de los partos literarios de la Melpómene y la Talía de los pueblos antes mencionados. La representación ó simple lectura de sus obras prueba con luz meridiana la verdad de nuestro aserto. Ella demuestra con sobrada elocuencia que le era muy familiar el antiguo Teatro nacional español. En aquel cúmulo enorme de concepciones literarias debidas á los seis maestros gloriosos: Lope de Vega, Calderón, Moreto, Tirso de Molina, Alarcón y Rojas, formó Tamayo su espíritu genuinamente nacional; nutrióse su inteligencia de los profundos y transcendentales pensamientos en que aquellos dramas están basados; gozó su alma de las infinitas bellezas que los esmaltan, y abroquelóse su voluntad del vigor de que rebosan en la pintura de los caracteres y del robusto nervio en la trabazón de la intriga.

Sabido es que Lope de Vega reunió y fundió en purísimo crisol los elementos incoherentes y dispersos del Teatro nacional, y que de la fusión de las escuelas erudita y popular salió la comedia española, ideal presentido por Encina, Torres Naharro, Lope de Rueda Timoneda, Cuevas, Cervantes, Argensola y Velasco.

Pues bien: en aquella ciclópea labor, realizada dichosamente por la personificación del arte escénico, la más espléndida y exuberante que jamás ha existido, ya que á ella se deben más producciones que á todos los dramaturgos juntos del tiempo de Isabel (3), en el estudio de aquel poeta que, penetrando en el ancho campo de la historia patria y recogiendo á la vez la olvidada herencia de la Iglesia, llevó á las tablas todo nuestro pasado real y poético, caldeóse y vivificóse desde los años juveniles la imaginación meridional de Tamayo.

Conocer á fondo el Teatro que, siguiendo el derrotero marcado por Lope de Vega, formaron aquella hermosa pléyade de poetas (4), no es tarea breve ni llana; y sin embargo, Tamayo ha sido de los pocos afortunados mortales á quienes cabe semejante gloria, como pregonan sus comedias todas.

Con ánimo varonil y exento de perplejidades, entróse en la enmarañada selva de nuestro Teatro nacional, el más fecundo que registra la historia de todos los tiempos, incluso el griego, y que en riqueza de producciones supera á todos los demás Teatros juntos. Constituyen, por tanto, fuentes remotas y ocultas de su inspiración, las admirables piezas escénicas de Calderón (5), que ora ensalzando los poderes de la tierra, ora reflejando sentimientos

(3) Según Montalbán, el total completo de sus obras, omitiendo los *entremeses*, son mil ochocientas comedias y unos 400 *autos*, que suman unos veinte millones de versos. Algunas veces escribió toda una comedia en 24 horas.

(4) España debe á Lope de Vega una literatura completa. Todos los caracteres de la poesía—épicos, líricos y dramáticos—estuvieron reunidos en un hombre y en una obra. Verdadero jefe y dominador, «emperador de la escena,» no permitió figurar al rededor suyo dramáticos de gran valer que, largamente distanciados por la inventiva, la fecundidad, el brillo poético, se le acercaban, sin embargo, por otros méritos; y los talentos que él eclipsó no brillaron con fuego personal hasta que se extinguió su luz.—*Alfred Gassier. Le Théatre Espagnol, Deuxième édition.—Paris*, 1898.—II. Pág. 55.

(5) *Calderón y su teatro por D. Marcelino Menéndez y Pelayo. 1881. (Colección de Escritores castellanos. T. XXI.)*

nobilísimos de una nación católica, ora patrocinando los ideales del honor y galantería, nos ha dejado fielmente retratada su época, y en las que aprendió Tamayo el secreto del artificio dramático y su elevada poesía; en las de Moreto, notabilísimas por la regularidad de los planes, adquirió parte de su gran conocimiento de la escena y del mecanismo de la acción; en las del atrevido, apasionado y gracioso Tirso de Molina, que sobrepujan en ciertas ocasiones en delicadeza, originalidad y estilo dramático á las de Lope y á las de todos los grandes poetas de su tiempo, en malicia y sal cómica, aprendió la flexibilidad para adaptarse á toda clase de situaciones y describir mejor los caracteres; en las del profundo y elevado Alarcón, el fin moral que todas persiguen y la frase correcta y sostenida, saturada de gracia delicada y urbana; y en las de Rojas, el más trágico de todos aquellos vates, las pinceladas vigorosas y llenas de brillante colorido.

¿Por qué ha de maravillarnos, conocidos los más salientes rasgos de la vida de Tamayo, la indeleble huella que en su espíritu dejara el glorioso Teatro español? ¿No tiene, por ventura, la poesía castellana de aquella edad por origen la religión, el amor y el valor, por ser sus cultivadores, no como en el resto de Europa, poetas cortesanos ó literatos, sino caballeros nobles y guerreros, que pasaron la vida con el pecho dentro de la coraza? ¿Y no había de ser capaz Tamayo por su honor, por su fe y por su grandeza de espíritu, de crear un Teatro que procediera también de los más altos y puros sentimientos?

Tamayo, á pesar de ser un poeta verdaderamente contemporáneo, entronca con nuestros clásicos, siendo legítimo heredero de su tradición gloriosísima por *El 5 de Agosto, Centellas y Moncada, La Ricahembra, El Castillo de Balsain, La locura de amor, La bola de nieve, Lo positivo*, *Lances de honor* y *Un drama nuevo.*

Cuando estudiemos, en su lugar oportuno, sus espléndidas dotes dramáticas y hagamos la crítica de sus comedias, se convencerán, aun los menos afectos á Tamayo, que bien pueden considerarse las mentadas creaciones por sus caracteres grandiosos y

varios tipos de belleza, por la entonación severa, energía de pensamiento é importancia de los problemas que resuelven, como descendencia legítima de aquel repertorio dramático de los poetas castellanos del siglo XVII.

Estimando que el verdadero españolismo no ha de estar reñido con la importación de los elementos literarios dignos de aclimatarse en nuestro propio suelo, ni ha de consistir tampoco precisamente en no parar mientes, con despreciativo desdén, en las letras de otros países, cuando éstas por su incontrastable superioridad atraen la admiración de los hombres reflexivos é independientes, tendió Tamayo su mirada escrutadora y comprensiva hacia las literaturas inglesa, alemana, francesa é italiana, y estudió cuidadosamente, para asimilárselo, cuanto en aquellas naciones se producía siempre, claro está, que la cosa en sí valiera la pena de verse y aprenderse.

¿Quién dejará de extasiarse ante la verdad y energía de esas diversas muestras de vicios y virtudes, arreglo y desarreglo, simpatías y antipatías, ilusiones y desengaños, en una palabra, de esa eterna lucha del bien y del mal, bajo sus más diversas formas, que puso á la vista de sus contemporáneos asombrados el numen inmortal del gran Shakspeare? El reflejo admirable de la vida real, de las costumbres de la época, y de la variedad y perfecta pintura de los caracteres, apasionó extraordinariamente á Tamayo que, sin hacer caso de los preceptos clásicos franceses, pensaba del arte del maravilloso trágico, lo que Willemain: «La acción terrible de los héroes de Shakspeare, sus largos desarrollos de pasiones no pueden caber dentro de los límites de nuestras reglas. No tiene ya el autor su altivez, su audacia; tiene la cabeza amarrada á la tierra por los cabellos, como Gulliver. No envolváis en pañales á ese gigante; dejadle sus atrevidos vuelos, su libertad salvaje.»

El entusiasmo artístico de Tamayo, la falta en su juventud de concentración reflexiva de los elementos estéticos, quizá también la desconfianza de su propia personalidad, obligábanle de consuno á tomar asunto para sus creaciones poéticas de ideales supues-

tos ó del inmenso drama de la historia. De aquí que fuera en los primeros años su autor favorito Schiller, cuya influencia es notoria en los dramas románticos y sentimentales *Juana de Arco* y *Angela*. De su maestro predilecto, como Tamayo apellidaba al autor de *Walleinstein*, proviene su habilidad en trazar grandes tipos, en dar terribles golpes escénicos, en los contrastes sorprendentes, harmoniosos, y disonantes á veces, de sus obras.

Veneración sentía también, por los tres grandes soberanos de la escena ateniense: Esquilo, Sófocles y Eurípides. Aquellas sublimes tragedias inspiradas en las antiguas tradiciones de la religión ó en los sucesos heroicos de la historia, subyugaban por completo la voluntad de nuestro poeta.

Predilección especialísima demostró, asimismo, por el Teatro francés, del cual tradujo y adaptó al nuestro tantísimas producciones, en cuyos arreglos no pocas veces superó á los originales. Pero jamás alimentó el interés de sus traducciones con escenas, en que el naturalismo triunfante suplantara á la naturalidad, y en que el garito, el prostíbulo, la casa de la cortesana fueran los centros de acción del jugador, del adúltero, del infanticida, del escandaloso. La llana tarea de patentizar la diferencia fundamental que existe entre los rasgos salientes de estas adaptaciones y las del Teatro de los escritores realistas franceses, alguno de los cuales tanto ha abusado de la libertad literaria contra la moral y el decoro de la escena, la dejaremos para más adelante; y ahora á punto de indicar ya las ideas estéticas de Tamayo, séanos lícito manifestar que, además de los autores dichos, se trasluce en su Teatro el conocimiento perfecto del desmandado y procaz de Maquiavelo y del Aretino; del triste y festivo de Molière; del majestuoso, atildado y ceremonioso de Corneille y de Racine; del filosófico de Göethe; del internacional y escéptico de lord Byron; del artificial é ingenioso de Scribe; y del glorioso de Martínez de la Rosa, Duque de Rivas, Espronceda, García Gutiérrez, Hartzenbusch, Gil y Zárate, Bretón de los Herreros, Rodríguez Rubí, Eguilaz y Ventura de la Vega.

*
* *

Gracias á su inagotable numen, á sus estudios y á las luces difundidas en su espíritu, merced á los consejos de sus maestros, concibió una estética á la que sin duda alguna deberán atenerse los que después de él canten en la lengua de Castilla, si quieren subir á las regiones de lo ideal. Las doctrinas estéticas expuestas en diferentes escritos por insignes poetas, que eran á la par grandes eruditos, como Lope de Vega, Shakspeare, Lessing, Schiller, Schlegel, Alfieri y otros, dieron al autor de *Un drama nuevo* sólido cimiento para formarse en la más incierta y confusa de todas las ciencias especulativas, en la Estética, principios fijos, no debidos exclusivamente á las exigencias ó manifestaciones del gusto arbitrario, sino á su innegable talento que le impedía en este punto seguir la corriente de extraviados juicios ajenos. A Tamayo le sucedió en este respecto, la inversa de lo que acostumbra á acontecer á los que á tal ciencia se dedican; esto es, que se arregló una estética natural, atinada y excelente, mientras que la inmensa mayoría de los que de ella saben ó creen saber patrocinan teorías desatinadas, raras y depravadas.

Si bien declaraba sus simpatías por los principales trágicos griegos Sófocles, Esquilo y Eurípides, y por los tesoros de la hermosa literatura de nuestro Teatro clásico, en el cual como dice el insigne crítico alemán F. Schlegel, «todo inspira el sentimiento nacional más noble, todo es severo, moral y profundamente religioso, aun cuando precisamente no se trate de moral y religión; nada se ve en la misma, capaz de extraviar el sentimiento, de cambiar las ideas, y de hacer desaparecer el modo de pensar; por todas partes se descubre un solo y mismo espíritu de honor, de moral severa y de fe sólida,» no por eso dejaba de conocer, que cada pueblo y cada era, tienen su modo especial de ser, sentir y pensar. ¿Quién dudará ni por un instante que hoy no sentimos ni pensamos como sentían y pensaban los espectadores de las tragedias griegas, los de los *Autos sacramentales* de Lope de Vega y Calderón y los de las concepciones maravillosas de Shakspeare y aun de Schiller? Por eso, las inspiraciones del alma, deben vaciarse en los moldes que mejor las determinen

en harmonía con las condiciones peculiares de la época en que se vive y de las creencias que se abriguen en cuanto no se aparten de la moral, de la verdad y de la justicia. De aquí que aun cuando el juicio de Tamayo acerca de la esencia y objeto del drama fuera igual al de Lope, esto es, que aquél «ha de representar las acciones humanas y pintar las costumbres de su siglo»; (6) con todo creyera con Schlegel que el drama de nuestra época, debe estar basado «por una parte sobre la profundidad sociológica y sobre los misterios naturales del alma, como en Shakspeare, mientras que por otra ha de conducirse á la glorificación cristiana como en Calderón.» Esto es lo que se propuso llevar á la práctica el autor incomparable de *La locura de amor*.

De lo dicho se colige cuan varios sean los elementos que informan el interesantísimo Teatro de Tamayo. El calor de nuestros dramáticos antiguos alienta todas sus obras, pero de un modo darticular se aplaude la poesía nacional, en *Centellas y Moncada*, *La Ricahembra*, *El Castillo de Balsain* y *La locura de amor*. Los éxitos de *El cinco de Agosto*, *Un juramento*, *Fernando el pescador* y *Angela*, nacieron de lo que obras tales tienen de común con el Teatro de Víctor Hugo y Dumas. La observación y copia fiel de la sociedad en que vivía y el afán por dilucidar y resolver problemas de la vida, resaltan en *La bola de nieve*, *Lo positivo*, *Lances de honor* y *Los hombres de bien*. El conocimiento profundo de los diversos secretos de Schiller y Shakspeare dió por resultado *Juana de Arco*, *Angela* y *Un drama nuevo*. Su en-

---

(6) Shakspeare decía que: «El objeto de la representación dramática es y ha sido desde el principio hasta ahora, ofrecer como quien dice, un espejo á la naturaleza, mostrar á la virtud sus propios rasgos, al vicio su verdadera imagen y á cada siglo y cada época su fórmula é impresión.» El profesor alemán Jungmann aseguraba que el arte escénico: «Es el arte de presentar al espectador por medio de una acción real, imágenes hermosas, ya reales, ya imaginarias, estas últimas formadas según las leyes del ser contingente; imágenes tomadas de la vida humana, en las cuales la razón se presenta un objeto suprasensible de alta belleza; y de proporcionar asimismo al espectador, la viva aprehensión y el deleite de la misma belleza.»

tusiasmo por la tragedia griega, pero no al modo de Racine y de Corneille, de Ponsard ó de Latour de Saint-Ibars, demuéstrase en *Virginia*. La tendencia moralizadora informa cuanto de la pluma de Tamayo brotó, pero de una manera más patente, si cabe, á *Angela, La Ricahembra, Hija y madre, La bola de nieve, Lo positivo, Lances de honor, No hay mal que por bien no venga* y *Los hombres de bien*. Por último, la sugestión del Teatro francés hállase, también, en un sin fin de adaptaciones que al nuestro hizo con delicadas y hábiles manos.

Menéndez y Pelayo distingue en Tamayo tres hombres: el genio dramático superior, que se revela en *La locura de amor;* el ingenio conocedor de todos los maravillosos y secretos resortes del arte escénico, y de sus efectos más sorprendentes en el teatro, que se admira en el *Drama nuevo,* y el ardiente y convencido campeón de la verdad religiosa, de la tesis moral, del sistema sociológico, por decirlo así, el hombre, en suma, de escuela que flagela los errores y los crímenes de la sociedad en *Lances de honor,* á los que añade D. Alejandro Pidal como representante de otro género y de otro hombre, su tragedia *Virginia* en que se revela el cultivador del arte clásico y eterno.

* * *

Antes de examinar detenidamente las obras poéticas de Tamayo, importa leer algunos párrafos del prólogo al drama *Angela,* en el que se defiende contra sus detractores y hace su profesión de fe literaria, y del *discurso* de recepción en la Real Academia Española en que expone de una manera clara y precisa su catecismo dramático (7). «Juzgo necesario, para que el drama ofrezca interés, hacer el retrato moral del hombre con todas sus deformida-

(7) En su *epístola* á D. Manuel Cañete, que juntamente con la contestación forma el prólogo de *Virginia,* trata magistralmente de la tragedia, de la que hace la apología más ingeniosa y elocuente. Hablaremos de este trabajo de crítica literaria cuando analicemos tan famosa tragedia.

des, si las tiene, y emplearlo como instrumento de la Providencia para realizar ejemplos de provechosa enseñanza. En el estado en que la sociedad se encuentra es preciso llamarla al camino de la regeneración, despertando en ella el germen de los sentimientos generosos; es indispensable luchar con el egoísmo para vencerlo con el eficaz auxilio de la compasión, virtud la más noble y santa de las virtudes. Cuando sentimos interés hacia dolores imaginarios, cerca estamos de proporcionar consuelos á padecimientos reales. El Teatro puede coadyuvar á esta laudabilísima empresa con medios no despreciables, y el conato de los autores dramáticos debe encaminarse á tan altos fines. Para realizar tales destinos, que son, en mi concepto, los que engrandecen el arte,

Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux.

. . . .

«Los principios de mi poética dramática se encierran en esta frase: *Los hombres y Dios sobre los hombres.* Este símbolo es la luz del mundo moral que miro brillar á lo lejos. Muchos desengaños, muchas amarguras me aguardan hasta llegar á ella. Joven soy, constancia tengo: la fe suplirá lo que no alcance la inteligencia. Tal vez llegue.»

En este su proceder siguió Tamayo la costumbre iniciada por Lope de Vega, Calderón y Tirso de Molina, aunque no seguida siempre con la debida diligencia por todos los autores de piezas destinadas á los coliseos.

En las breves páginas del discurso de entrada encarnó Tamayo lo más fundamental y sustancioso de sus teorías literarias, que bien pueden calificarse de regeneradoras.

Para su disertación eligió pues procediendo en esto, como en todo, con gran lógica, un tema dramático demostrando amplia y cumplidamente que: «las criaturas facticias para ser bellas han de ser formadas á imagen y semejanza de la criatura viviente.» (8).

---

(8) De la *Verdad* considerada como fuente de belleza en la literatura dramática.—El hallazgo de lo verdadero es el fin más digno á que aspira nuestro entendi-

Mucho ha contribuido al engrandecimiento de la literatura la *oratoria académica* que la ha enriquecido con discursos elocuentísimos. Entre éstos deben contarse no pocos de los leídos en la Academia de la Lengua. Dignos son varios de ellos de ser reproducidos una y muchas veces por la prensa, y largo sería el catálogo si hubiésemos de enumerar los que justamente lo merecen. Se nos vienen á la memoria, desde luego, el de Hartzenbusch sobre el dramático Juan Ruiz de Alarcón, en que le presenta como gloria del siglo XVII por su filosofía, originalidad y corrección; el de Caveda sobre la poesía castellana considerada como elemento de la Historia; el de Nocedal sobre la Novela, y así sucesivamente podríamos recordar el de otros muchos varones ilustres que al verse honrados con el título de miembros de dicha Corporación, se han esmerado en hacer estudios dignos de tan respetable Instituto.

Cuando falleció en Madrid el docto sacerdote D. Juan González Cabo-reluz, fué elegido sin oposición Tamayo para ocupar el sillón vacante. En vano fué que su tío Gil y Zárate creyese que su sobrino no era digno de sentarse junto á los más eximios cultivadores de la literatura española de nuestros días en sus diversas manifestaciones, pues á pesar de esto y la profunda modestia del académico electo éste pasó á ocupar tan honroso sitial.

Tomó posesión en 12 de Junio de 1858, pronunciando con este motivo uno de los más originales y bien pensados discursos que

---

miento.—Las artes, y entre ellas la poesía en todos sus géneros, especialmente en el *dramatico*, representan la verdad como una realidad sensible.—En esta realidad se comprende lo visible y lo invisible.—En el personaje dramático aparece á un tiempo el individuo no despojándolo de sus flaquezas ni pintando tipos arbitrarios.—Importa ante todo en la literatura dramática proscribir todo linaje de impureza.—Debe la forma ser tan verdadera como el fondo.—Compruébanse estas reglas con algunos ejemplos.—La forma romántica triunfa de la clásica por ser más verdadera.—Carácter de nuestro teatro fundado en el siglo XVII.—Conclusión: Cuando en el arte aparezcan hermanados lo bello, lo verdadero y lo bueno, será digno empleo del espíritu que nos infundó el Supremo Hacedor.

se han oído en tales circunstancias. La profundidad de miras y el criterio recto de que hizo gala admiró sobremanera á todos, aun á los mismos que ya eran conocedores de su mucho valer. Sus observaciones que hoy en día pueden parecer vulgares, eran nuevas y casi proféticas cuando él leyó su discurso, en época en que los enconos y exageraciones de las escuelas *clásica* y *romántica* habían relegado la verdad á tan secundario lugar, siendo las reflexiones, expuestas en un notable estilo y castizo lenguaje, dignas de la fama de que ya en aquel entonces gozaba su joven autor. Todo él versa, como ya queda dicho, acerca del difícil tema de la *verdad* considerada como fuente de belleza en la literatura dramática. Después de sentar lo que es verdad teatral en el fondo y en la forma, presenta una porción considerable de citas entresacadas de los autores antiguos y de las obras de los académicos vivos en aquel tiempo, para corroborar sus opiniones. De tan hermoso escrito no es imposible desentrañar algunas ideas y entresacar ciertos conceptos de valor y aplicación perenne.

Comienza por asentar que el hallazgo de la verdad no sólo es el fin más digno á que aspira el entendimiento del hombre, sino también una necesidad poderosa á que obedece en sus operaciones. Afirma, luego, que es absurdo pretender que el arte copie maquinalmente lo real, ya que éste tiene por misión inventar lo verosímil con libérrima acción, pues el arte ha de ser crisol en que el oro quede exento de escoria, ofreciendo al alma un espectáculo siempre sublime de sí misma en imágenes claras y vigorosas, condensando y depurando la realidad sin alterarla ni desfigurarla, amalgamando lo bello con lo verdadero.

Para Tamayo era principio inconcuso del arte, la diferencia entre la verdad real y la poética, y que sólo esta última podía ser objeto de la poesía dramática. Parece que presentía el advenimiento de la escuela novísima realista, que negando y descuidando aquella diferencia se reduce á representar á la sociedad en toda su desnudez, con los detalles y accidentes de la vida ordinaria. «Ni todo lo que es verdad en el mundo cabe en el teatro. La ficción escénica dejará de ser bella y pecará además de falsa cuan-

do representa lo raro y no lo natural, la excepción y no la regla; en lugar de caracteres, caricaturas; monstruos en lugar de hombres apasionados; cuando pinta con minuciosa exactitud, antes que los del alma, los movimientos de la carne, ahogando, por decirlo así, el espíritu en la materia; cuando lejos de reproducir solamente lo más acendrado, esencial y poético de la naturaleza, toma de ella lo grosero, insubstancial y prosaico.» (9).

Con todo, no es que se olvide de que las buenas y las malas pasiones, los dignos y los repugnantes caracteres, las virtudes y los vicios anden mezclados y confundidos en el mundo, no; lo que le repugna atrozmente es que los autores dramáticos pongan su ingenio y su arte, ora en sublimar las pasiones que rebajan la dignidad humana, ora que siguiendo rumbo diametralmente contrario, ofrezcan al público tipos ideales, perfecciones y virtudes, que si bien existen en la tierra escasean extraordinariamente, y precisa la linterna de Diógenes para dar con un ejemplar de seres tan raros y curiosos. «¿Debe acaso la dramática reputar feo y despreciable lo que la individualidad humana tiene de peculiar y característico? Antes al contrario, conforme va siendo mayor el desarrollo de la vida en los distintos objetos y seres de la creación, mayor es, como prueba de su valer, la diferencia que entre ellos existe. Poco se distingue un mineral de otro; más una planta de otra; más un bruto de otro bruto. Y por efecto del libre ejercicio de las potencias morales, cada hombre en su modo de ser difiere radicalmente de los demás. Vaciarlos á todos en un molde donde pierdan los rasgos constitutivos de su peculiar carácter, es empobrecerlos y darles condición de seres inferiores.»

. . . .

(9) *Discurso* de recepción en la Real Academia Española, leído por D. Manuel Tamayo, en 12 de Junio de 1858, págs. 255-290, del tomo 2.° de los *Discursos* publicados por la misma *Academia*. Madrid, 1860.—Dióle á Tamayo la bienvenida su amigo D. Aureliano Fernández-Guerra, en otro breve discurso en el que amplificó las doctrinas por aquél expuestas.

«Pero el tipo arbitrariamente realizado por el poeta (que no de otro modo pueden realizarse las abstracciones), adoptando por necesidad forma petrificada y única, con ella se reproduciría á cada hora sin discrepar en nada de su semejante, ni resaltar en el cuadro que lo contuviese, monótono como ejemplar por daguerreotipo centuplicado, superficial como pintura de lienzo bizantino donde la masa de color, destituida de matices, no alcanza á mentir el bulto. Y en vano, ora rígidas é incoloras estatuas, figuras de linterna mágica á veces, cuando aéreas visiones perdiéndose en las nubes, alternativamente grandes sin profundidad, brillantes sin expresión, sentimentales sin ternura, en vano aspirarían á competir con la persona humana, gloriándose contra todo fuero y razón en puesto á ella sola debido. Mitos de imposible existencia, darán á entender que son movidos de ajeno impulso, á la manera que los muñecos de retablo. Abstracciones por el capricho animadas, no serán expresión activa, sino pasiva definición de sí propias, y en vez de exprimir espontáneamente los afectos no harán sino explicarlos y analizarlos, como si relataran síntomas de una dolencia, diciendo que sienten en vez de sentir, que son malas ó buenas en vez de serlo.»

. . . .

«Morando juntos, sobre la tierra el bien y el mal, es imposible separarlos en el arte, ya que la representación de lo malo de igual suerte que la de lo bueno será tanto más bella artísticamente considerada, cuanto sea más verdadera. Por cierto, señores, que el personaje dramático no será bello sino cuando, como el hombre, esté compuesto de cuerpo y de alma, y alternativamente vuele hacia lo alto y se incline hacia la tierra. Aquellas figuras que aspiren á ser puro espíritu, puro heroísmo, pura bondad, no serán espirituales, ni heroicas, ni buenas: con ínfulas de sobrenaturales valdrán mil veces menos que la naturaleza; sorprenderán acaso, no conmoverán nunca. Y no sólo no es dado al arte despojar al ser humano de sus flaquezas y miserias sin rebajarlo y empobrecerlo, pero tampoco suprimir el espectáculo de la vida sin menoscabar su grandeza, los vicios y los

crímenes, para no representar más que acciones magnánimas y virtudes.»

Urge en literatura dramática prescindir de toda clase de obscenidad, dejando á los que se dedican á tejer coronas al vicio, ó insultar á la sociedad haciéndola asistir al espectáculo de miserias y crímenes de todos los tiempos; por eso concluye afirmando que: «Lo que importa en la literatura dramática es, ante todo, proscribir de su dominio cualquier linaje de impureza, capaz de manchar el alma de los espectadores; y empleando el mal únicamente como medio, y el bien siempre como fin, y dar á cada cual su verdadero colorido con arreglo á los fallos de la conciencia y á las eternas leyes de la Suma Justicia. Santificar el honor que asesina, la liviandad que por todo atropella; representar como odiosas cadenas los dulces lazos de la familia; condenar á la sociedad por faltas del individuo; dar al suicida la palma de los mártires; proclamar derecho la rebeldía; someter el albedrío á la pasión; hacer camino del arrepentimiento el mismo de la culpa; negar la virtud, negar á Dios, consecuencias son de adulterar con el empleo de lo falso en la literatura dramática ideas y sentimientos, crimen fecundo en daños infinitamente mayores que el de adulterar hechos en la historia. Con la verdad por guía no le acontecerá al arte confundir el mal con el bien; y si en tales ó cuales épocas á los ojos del vulgo suelen adquirir ciertos vicios y mentiras apariencias de virtudes y verdades, él, despojándolos del pérfido disfraz, los mostrará desenmascarados y al desnudo.» «La gran poesía que ha de estudiar el autor dramático, escrita se halla en el corazón del hombre por mano de Dios.»

Ya que la dramática debe ser verdadera en el fondo, cúmplele parecerlo también en la forma exterior; lo mismo en la idea que en el signo que la exprese; juntamente en la manera de sentir y en el modo de hablar. Patentiza la verdad de las anteriores ideas críticas con multitud de ejemplos en los que se demuestra que lo verdadero ha sido siempre cualidad determinativa de lo bello, tanto en el arte moderno como en el antiguo, lo mismo en el clásico que en el romántico.

Compara en seguida el arte antiguo con el moderno, que como expresiones distintas de diversos estados del espíritu difieren entre sí. La forma más limitada y estrecha de la tragedia y de la comedia griegas, aunque excelentes, no han de servir de medida para el drama moderno, nacido de germen muy diverso.

«Semejante es el antiguo á sereno lago contenido en cerco de flores, de poco profundas y al par muy cristalinas aguas; parécese el moderno al mar, nunca del todo quieto, sin valla que al parecer lo limite, negando á los ojos, no al alma que presiente y adivina, el penetrar hasta su fondo, en que de todas sus riquezas, oculta lo más precioso y admirable, como el carro de Venus, aquél, deslizándose mansamente en región intermedia; éste como el carro de Elías que parte del cielo, toca en la tierra, y vuelve despidiendo llamas á confundirse en las alturas; el uno es bello, el otro es sublime.»

La magnificencia de las Teatros creados por nuestros poetas sacerdotes, por el vehemente inglés Shaskpeare, por Schiller y Moratín que «no es clásico sino romántico á pesar suyo», el triunfo siempre y en todas partes de esta última forma sobre la clásica, lo halla Tamayo en ser la una más verdadera que la otra.

En la edad contemporánea exaltan por igual su fantasía y conmueven su corazón el Duque de Rivas con su *Don Alvaro;* los desventurados amores de Isabel y Marsilla en *Los amantes de Teruel* de Hartzenbusch, y las maravillas de la musa cómica contemporánea cuando tiene por amiga y compañera á la verdad, v. gr. en *A Madrid me vuelvo,* de Bretón de los Herreros y *El hombre de mundo,* de Ventura de la Vega.

En esta breve dramaturgia se ve al poeta práctico y experimentado, en quien corren parejas la teoría y el arte proclamando sin melindres la libertad del arte escénico con las debidas salvedades, acabando tan soberbio y concienzudo trabajo, con la afirmación de que sólo cuando en el arte aparezcan hermanados lo bello, lo verdadero y lo bueno será digno empleo del espíritu que nos infundió el Supremo Hacedor.

* * *

De todo lo anterior se infiere, que Tamayo se persuadió de que la belleza en las producciones del ingenio, arranca del pensamiento moral que entrañan, de manera que teniendo fija ante sus ojos la máxima de que la moralidad en las artes es fuente de inagotable belleza, siempre, lo mismo en sus dramas históricos en los cuales el interés de la acción estriba en la verdadera pintura de los sucesos; que en los dramas de época, en los que el desarrollo de pasiones elevadas y grandes caracteres es el elemento principal; no menos que en la tragedia despojada de la aridez prosaica á que estaba reducida por los preceptos clásicos, aunque conservando su carácter épico; que en los dramas de costumbres sociales ó en la alta comedia con tendencia moralizadora docente, en todas sus concepciones, siempre resplandece con luz vivísima la verdad y la conciencia, esto es, la belleza de su alma de poeta. Su sincera y noble creencia en la inmortalidad es la fuente de donde mana el raudal irresistible de aquellos pensamientos que levantan y fortalecen el alma, y despiertan en el corazón los sentimientos más dignos y puros.

Las obras dramáticas sin sentido noble y puro las tenía por juegos más ó menos felices del genio, pero no por obras de literatura elevada capaces de influir útilmente en la sociedad. (10).

«El arte siempre debe despertar, de alguna manera, el sentimiento de lo bueno y verdadero en el alma de aquellos á quienes se dirige; y si alguna vez representa un vicio cualquiera, como la avaricia, la hipocresía, la astucia, la lujuria, etc., etc., debe hacerlo de tal modo que, al interesarnos en su obra, nos haga detestar esos mismos vicios, despertando en el alma del lector ó del espectador la idea del deber, del bien, de lo justo y de lo verdadero, cosas que pertenecen al mundo de la perfección, al bello ideal, cuya manifestación es el objeto supremo del artista.

---

(10) *Sentido moral del Teatro*, por D. Leopoldo Augusto de Cueto, Marqués de Valmar. (T. 116 de la *Colección de escritores castellanos* titulado: *Estudios de Historia y Crítica Literaria*. Págs. 317 á 387.)

Cuando éste se dirige á las pasiones, poetiza y embellece el mal con el pretexto de la libertad del arte ó de la fidelidad de la imitación, degrada el arte y lo separa de su objeto. *Nada hay más respetable en el mundo que el bien y la verdad;* y cuando el arte se aparta de estos objetos pretendiendo ser libre, se comete un acto de demencia y debe proscribirse. La deformidad física y moral pueden ser objeto de la representación artística, pero siempre á condición de servir directa ó indirectamente para conseguir el objeto del arte, pues faltaría evidentemente á su misión si al descubrirnos y pintarnos con vivos colores las miserias físicas y morales de la vida humana, el artista desertase del campo de la virtud y abandonase la causa del bien, de lo verdadero y de lo bello para colocarse al lado de la deformidad moral, de la mentira y del desorden. Empero, el progreso de la humanidad exige que en el mundo moral y exterior triunfe la verdad, la justicia y la virtud, y esta misión no corresponde á la poesía épica sino á la dramática; porque el poema épico se mantiene en una esfera demasiado alta, y se rodea de lo maravilloso, al paso que el drama obra más directamente sobre el hombre y sobre la sociedad.» (11).

Aspiró Tamayo á la renovación del Teatro por medio de la moral y de la filosofía, sin que esta intención, distintivo peculiar tanto de sus obras dramáticas serias como de sus lindos juguetes, fuera afeada por la tendencia pedagógica tan difícil de evitar en este género. Persiguió el mismo ideal de otros insignes vates contemporáneos suyos como Ayala, Eguilaz, Camprodón, Pérez Escrich, Florentino Sanz, en *Rioja, El tanto por ciento, Consuelo, Verdades amargas, La cruz del matrimonio, El cura de aldea, La oración de la tarde* y *D. Francisco de Quevedo.*

Tamayo, del propio modo que Ayala que proclamara al fren-

---

(11) *La moralidad en las artes como fuente de belleza,* por D. Agustín Gutiérrez y Díez.—Asociación literaria de Gerona. Año décimo de su instalación.—Certamen de MDCCCLXXXI.

te de su primera obra *Un hombre de Estado,* que había procurado en ella y procuraría en cuanto saliere de su pluma, desarrollar un pensamiento moral, profundo y elevado, veía en el Teatro la síntesis de la nacionalidad; convencido estaba de que al poeta dramático le es forzoso confundirse con la muchedumbre, pues sólo describiendo con verdad las costumbres de su país adquiere influencia para corregirlas; sólo sintiendo con vehemencia sus afectos logra prestigio para purificarlos. El Teatro, en todas las naciones que han llegado al período de su virilidad y á la completa aplicación de sus principios constitucionales, es la exacta reproducción de sí mismas, la síntesis más bella de sus afectos más generosos.

En dos palabras puede resumirse toda la poética dramática de Tamayo: *verdad y virtud.* La influencia de esos nobles ideales anima todas sus creaciones, desde la primera hasta la última; desde *Juana de Arco* hasta *Los hombres de bien,* llegando en algunas de ellas á una altura que es imposible aventajar. Tamayo de su Teatro podía afirmar lo que el inmortal autor de las novelas *ejemplares* decía en el prólogo de las mismas, esto es, que si por algún modo alcanzase á que su lectura pudiera inducir algún mal deseo ó pensamiento, antes se cortara la mano con que las escribió que sacarlas al público.

Poderoso acicate fué para mover á nuestro poeta, á que se propusiera ahincadamente encerrar en cuanto saliera de sus manos alguna leccón moral ó social de importancia, el entronizamiento de la funesta escuela naturalista, que se deleita atrozmente en la fiel reproducción de asuntos repugnantes, so protexto de que hay que llevar al Teatro la verdad, como si no hubiera una naturalidad indiscreta que no es lícito presentar á los ojos del público.

Ciertamente muy necesario era que ingenios preclaros depuraran y enaltecieran los espectáculos teatrales, ya que tantos poetas olvidando las tradiciones de la dramática española, habían caído en la más vergonzosa abyección para seguir el rumbo antisocial y antiestético de dramaturgos y novelistas franceses, que se afanaban en sus obras para presentar el mal como producto natu-

ral de la carne, como fruto de irremediable fatalidad. En cierto libro (12) premiado por la Academia de Ciencias Morales y Políticas de Francia, destinado á justipreciar la influencia de la Novela y del Teatro contemporáneo en la moral y en las costumbres de aquella nación, se condena la teoría de que las grandes pasiones y los grandes vicios son atributos de almas é inteligencias superiores y fuentes de elevada inspiración y de nobles sentimientos, con estas palabras:

«Funesto signo de aberración intelectual es que tales teorías se atrevan á darse á luz, y síntoma aflictivo de decadencia moral que la sociedad no las rechace. Allí donde los grandes vicios se consideran patrimonio de naturalezas privilegiadas, donde el exceso del mal pasa por distintivo de superioridad, y el crimen se hace aplaudir sólo por ser terrible, bien puede asegurarse que ha caído el espíritu en deplorable enervación. Sin embargo, por triste que sea decirlo, nosotros hemos llegado á tal punto de delirio y de vergüenza. Durante largos años todos hemos oído enseñar estas teorías, todos hemos visto poner en acción esa moral en los cuentos y dramas modernos. ¡Y la conciencia pública no ha levantado contra tamaños ultrajes el grito de su indignación! ¡Y no hemos arrojado á silbidos á esos infames ó sangrientos héroes de la novela y del teatro! ¿Qué digo? Lejos de eso, los hemos festejado rodeándolos de pueriles demostraciones de sorpresa y estúpida admiración. Al principio, las almas débiles á fuerza de ver el crimen así embellecido, no lo encontraban tan digno de ser condenado. La aureola de poeta colocada en su frente ha concluido por deslumbrar á los hombres de imaginación desarreglada, tocados de una loca vanidad. ¿No hemos visto á personajes cortados para figurar en cárceles y presidios, remedar el papel de héroes del drama? ¿No hemos visto á miserables asesinos esbozarse, embelesando á la multitud, en su corrupción poética y en su cinismo literario? ¿No hemos visto, en fin, al in-

(12) *Du roman et du théatre contemporains par M. Eugène Poitou, Paris.*

terés apasionado del público sirviendo de cortejo á envenenadores, y casi levantándoles arcos de triunfo?

«...Después de injertar las más altas virtudes en el tronco de los mayores vicios, esa literatura ¿no ha imaginado hacer nacer el genio del abuso de las pasiones? ¿No es ella quien ha inventado la maravillosa fórmula: *Desorden y genio?* Y al oírla, ¿no se dirá que estas dos cosas son inseparables, que se hallan ligadas entre sí como el efecto y la causa? ¡Como si el genio, que es la inteligencia en su más alto grado de poder, no implicase la mesura en el poder mismo, la moderación en la fuerza, la disciplina en el arrebato! Convengamos en que esa es una teoría cómoda, ingeniosamente aplicada á la multitud de poetas mediocres, de falsos genios que se gozan en hacer del desarreglo una condición de talento, y en proclamar que para ser grande hombre es necesario empezar por no sujetarse á las leyes que rigen á la multitud. No, no es esa la gloria; la impotencia y la degradación son las que se encuentran al término de ese camino vulgar... Nunca ha salido una obra maestra de las inspiraciones de la orgía. Si la pasión reglada es fecunda, estéril es la pasión sin freno; es un torrente que pasa y destruye, una llama que brilla y devora... El amor, de debilidad que era, se ha convertido en virtud. A condición de ser violento, furioso, irresistible, se ha revestido de toda clase de méritos y grandezas. Basta haber amado mucho (no importa á quién ni cómo) para que el amor borre por sí solo toda mancha. ¡Precepto tranquilizador que cifra en el exceso de la pasión, la excusa y redención de la pasión misma!... Así han llegado á ser en nuestros días muy populares las Magdalenas de la novela y del drama, no ya presentándose como elemento capaz de interesar y conmover, lo cual entra en los dominios del arte, sino (lo que era hasta hoy desconocido) como modelo de abnegación, de virtud y de grandeza moral. ¿Quién se sorprenderá ante ese público olvido de todas las nociones de la conciencia, de que las costumbres se corrompan más cada vez en ciertas clases del pueblo?»

Efectivamente, el realismo imperante en la escena francesa per-

sonificado en almas de cieno, en pasiones viles y monstruosas, en la mujer pervertida que vive en mansiones esplendorosas, amada con amor profundo y rodeada de miramientos, se había enseñoreado de nuestro Teatro, que se inundaba rápidamente de dramas y comedias desprovistos de sentimientos populares, espontáneos y elevados, y en los que no se representaban ya nuestra antigua fe religiosa, nuestra moral pública y privada, y las virtudes domésticas y sociales del pueblo español. Los abastecedores de los coliseos, aunque no pocos dotados de talento, no supieron conservar al Teatro hispano el carácter de honesto recreo, del que pudiera sacarse provechosa y útil enseñanza.

Iluminada la inteligencia de Tamayo por el rayo purísimo de una filosofía saludable y consoladora; templado su corazón al fuego de la divina moral cristiana, el poeta del amor y la virtud se gozó en recordar á todos constantemente la horrenda sima á que nos arrojan las pasiones cuando las dejamos correr sin freno.

Pero aunque consagrara su inspiración á buscar la vitalidad y la fuerza de sus creaciones en un sentido moral fecundo y elevado, no le fué preciso convertir el Teatro en cátedra de catolicismo, desde donde, cual otro Sicofanta dirigiera alocuciones entusiastas á los creyentes, como alguien muy gravemente ha afirmado, echando en olvido que la ciencia y la literatura deben estar al abrigo de las ingerencias de la pasión política, y confundiendo el lenguaje del crítico con las invectivas del partidario.

Y esto hacíalo Tamayo sin pedantería, sin dogmatismo, sin apelar á sermones ridículos, enfáticos, sin usar del lirismo churrigueresco tan en moda para algunos, sin valerse de más resortes que los naturales y sencillos sacados de los contrastes que ofrece en la vida el choque de las pasiones humanas. Si alguien dudase del propósito moral de ese discípulo de Schiller, enamorado del romanticismo cristiano de Schlegel y de su catolicismo á marcha martillo, como el de la España histórica y fértil en santos, héroes y sabios, bastante más que la moderna, ó le motejare de obscurantista, fanático y neo-católico, fíjese en sus principales producciones literarias, y observará que Tamayo fué un poeta moral que

jamás engalanó el feo pecado con las flores de sus palabras, y que nunca encubrió una emoción deshonrosa con el poder de su fantasía.

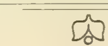
El principal mérito de sus poemas consiste, como dice Fernández-Guerra, en la profunda naturalidad de los caracteres y de las situaciones, de los afectos y del estilo, produciéndose la mayor belleza en fuerza de la mayor verdad. ¿Quién no aplaude el tino con que ha sabido presentar en la escena el desencadenamiento de pasiones violentísimas, sin llevarlas á la exageración y al absurdo, sin que resulte nunca esclava de ellas la figura humana, y por lo mismo irresponsable de sus excesos y extravíos? Cuida por el contrario que se entrevea la culpa que hay en traspasar los límites de lo justo y de lo recto, y en permitir que la pasión arrastre y subyugue al alma, á quien Dios hizo libre y dueña de sí. ¡Generoso intento! Procura en todos sus dramas que el hombre ciegamente apasionado, viéndose ya en el borde del precipicio, se regenere y salve por la eficacia del arrepentimiento, y que resplandezca en todos la Providencia divina, llevando los sucesos prósperos ó adversos por sendas invisibles para prueba de la humanidad, ó para su escarmiento y castigo. Así en *Ángela* nos muestra aquel omnipotente Príncipe de San Mario encarnación viviente de las pasiones más bastardas, muriendo víctima del mismo tósigo que había preparado arteramente para la inocencia; en *Virginia* una personificación pujante del amor, del deber, del honor, de la honradez y de la Patria; en *La locura de amor,* drama histórico de realidad superior, revela el alma noble y bella de aquella infausta Reina perdidamente enamorada de su gallardo, cuanto inconstante marido, que sólo al fin de la vida comprende el inconmensurable cariño de su malaventurada esposa; en *La Ricahembra* un dechado ideal de alma femenil en la Edad Media en que la generosidad, la justicia y la templanza, nobles prendas de origen divino, resplandecen por igual; en *Hija y madre,* obra de grandes alientos y de arte indiscutible, logra que se desprenda profunda enseñanza moral al ver á una hija despiadada é ingrata, aborrecida por el propio fruto de sus

entrañas; en *La bola de nieve* con arte exquisito pone de relieve el cúmulo de infortunios que por haberse hecho esclavo de los celos se irrogan á veces á la persona á quien más se ama; en *Lo positivo* pinta la «concupiscencia de riquezas,» «el mal del siglo,» el amor en pugna con el interés, que debe su redención á la influencia de la virtud; en *Lances de honor* pone al descubierto los males sin cuento de esa plaga social en que se conculcan las leyes divinas y las humanas; en *Un drama nuevo,* producción asombrosa de un realismo ideal, hace vibrar las pasiones con toda su grandeza trágica, y traza las figuras, el plan, el efecto escénico, los sentimientos y las situaciones con toda la originalidad y vigor imaginables; y en *Los hombres de bien* se observan los estragos de la pasividad y falta de carácter ante el error y la relajación de la voluntad y de las costumbres.

Pero no por seguir fielmente Tamayo sus principios, falseó la naturaleza y el arte; pues conocedor profundo de las pasiones é impulsos que agitan el corazón humano, consiguió llegar hasta el fin de sus obras con lógica irrefutable y llevar el temor ó la piedad al ánimo del espectador. Los que predican el divorcio entre la Moral y la Poesía han calificado las concepciones literarias de nuestro poeta de exageraciones políticas animadas de un espíritu que no puede tolerarse, y de ñoñas é insulsas algunas de sus piezas. Esas son apreciaciones apasionadas y por consiguiente inexactas. Según Tamayo, tan funesto puede ser para el vulgo de los espectadores el error que se cubre con la capa de verdad, como con la verdad incompleta. Por eso encarándose con la sociedad presente, y aun á trueque de privarse de sus aplausos, proclama los sentimientos que le animan, declara las verdades que cree y de las que se da razón exacta el público que le escucha. Por eso su Teatro, de acuerdo con los principios de la religión verdadera, es fecundo en las doctrinas de la moral social, en cuya recta aplicación estriba la mayor dicha de naciones é individuos.

Analizado el pensamiento capital que informa cada uno de sus principales dramas, terminaremos este capítulo sintetizando

el concepto que nos merecen estas obras con Fernanflor, diciendo que «van todas encaminadas al bien como inspiradas siempre por el amor á Dios, á la Patria, á la familia, á la moral, á la justicia, al honor, al arte bueno y bello hasta el punto que ni un ligero sentimiento de perversión puede nacer en el corazón ni en la inteligencia de los espectadores de sus dramas»; obras que «encantan y admiran en el Teatro, deleitan y admiran todavía en el libro, que se vuelven á ver y á leer con admiración inextinguible y siempre, siempre sus personajes, sus cuadros, su estilo, encuentran despierta nuestra simpatía.»





CAPÍTULO IV

Prosigue el análisis de los caracteres especiales del Teatro de Tamayo.—Delineamiento de los personajes.—Indicación de los más notables.—Cualidades de las acciones dramáticas que ideó.—Plan.—Estilo peculiar de Tamayo.—¿Qué debe entenderse por estilo en literatura?—Pensamientos de Tamayo acerca de la forma en los poemas escénicos.—Tamayo como versificador y como prosista.—Sus máximas y pensamientos transcendentales.—Preferencia que mostró por la prosa. —Tamayo como pintor de tipos femeninos.—Actores de sus obras.—Causas de la frialdad con que el público recibió á veces sus creaciones —Su arte de traducir y refundir.—Ventajas é inconvenientes de la importación de los Teatros extranjeros.—Falsa acusación de plagiario que se dirige á Tamayo.—¿Qué debe entenderse en bellas letras por originalidad, y qué por imitación?—Práctica constante de los escritores de todas las épocas.—Españolismo de Tamayo como autor dramático.—Sintético juicio acerca de su Teatro.—Tamayo ¿ha formado escuela?

PROSIGUIENDO la grata labor de considerar los rasgos típicos que distinguen las creaciones de Tamayo, diremos que reúne este escritor todas las prendas y condiciones, que pueden exigirse á un autor dramático.

La apreciación de que el género escénico, por lo que tiene de objetivo, se presta más al estudio, al artificio, á ocultar la escasez de genio entre los pliegues de un rico traje, y de que la feliz disposición de las partes, el contraste de los caracteres, la combinación de situaciones de éxito seguro, el conocimiento del gusto del público, pueden sin dificultad influir á favor de una obra teatral, que diste mucho de llenar las condiciones exigidas

por los críticos, no tiene aplicación alguna á Tamayo. Precisamente encontramos la razón de su nombradía, en la espontaneidad, facilidad y originalidad que revela en sus comedias, consecuencia lógica de la constitución perfecta y harmónica que les diera.

Hallándose las altas dotes de la inteligencia de Tamayo iluminadas por el rayo purísimo de la sana filosofía y templado su corazón por el fuego de la divina moral cristiana, creemos que en el trazado de caracteres y sostenimiento de las pasiones que constituyen el nervio de la poesía trágica, no tiene rival. Las figuras por él inventadas, hablan, discurren y obran en cada situación, con la verdad eminentemente poética, que sólo de la naturaleza emana. Con algunas pocas, pero muy acertadas pinceladas, delinea los caracteres, no recurriendo jamás al pobre arbitrio de representarlos por medio de reflexiones extensas y de confesiones propias.

Dios le había dotado de la perfecta harmonía de todas las facultades del alma, y del temperamento propio de la pasión, que no es otro, que el formado por la unión de una sensibilidad exquisita con una imaginación activa y viril. Merced á su espíritu flexible y vigoroso entendimiento, penetraba, con paso firme y seguro, por los más recónditos abismos del corazón humano, del que sabía retratar las simpatías y antipatías, las modificaciones y estados. Su inspiración dramática ó trágica conseguía vestirse con la pasión, pero la intensidad de ésta, soplo vivificador del arte, era tal que no puede ser descrita ni ponderada sino poniendo á la vista las mismas obras. Con todo y poder decirse del Teatro de Tamayo lo mismo que del de Ayala, esto es, que la sensibilidad, la fantasía y el entendimiento, concurrieron á su producción sin que ninguna de estas tres facultades predominara, sin embargo, de vez en cuando tiene aquél arranques tales que hieren vivamente al espectador por su atrevimiento y grandeza, dignos de un ingenio shakspeariano de que carecía el segundo.

Todos los caracteres, tanto masculinos como femeninos, son dechados perfectos de seguridad, lozanía, naturalidad y verdad;

y, contrayéndonos á los primeros, parece que los juveniles se llevan la palma pues suelen ser los más interesantes. La edad del entusiasmo, de la generosidad, del heroísmo, le atrajo más que ninguna otra, como que sus pasiones son las que más sintió y más hondamente le conmovieron. El noble hijo del Príncipe de San Mario sacrificándolo todo por su amada; el infeliz secretario Vivaldo corriendo á la muerte por haber puesto los ojos en su señora; el atolondrado esposo de D.ª Juana *la Loca,* repudiando por sus funestos placeres y devaneos, el inmenso amor de su regia consorte; el noble Rafael no cejando en la laudable empresa de purificar el árido y seco corazón de la inocente Cecilia; el apasionado Edmundo que, no pudiendo sobrevivir á la deshonra, muere á manos del hombre cuyas canas mancillara; el intrépido Damián Ortiz que lucha denodadamente contra la falsa hombría de bien; asemejan otros tantos ejemplares de aquel tipo humano al cual infundió el autor el soplo de sus propias aspiraciones.

De las figuras de hombres cuya edad ha entrado ó debido entrar ya, en el período en que la razón domina á todas las demás potencias ¿qué diremos? Sólo que el Príncipe de San Mario, Apio Claudio, D. Alfonso Enríquez, el Capitán D. Alvar, el Almirante de Castilla, el Marqués, D. Fabián García, D. Pedro Villena, Yorick, Walton y Leandro Quiroga son tipos que perdurarán mientras se conserve el recuerdo del verdadero Teatro español.

Con enérgicos rasgos, parcamente distribuídos, sabía trazar también las figuras de los personajes subalternos, pero con contornos correctos y existencia independiente, de lo que son buena prueba La Condesa, Camila, Silvia, Icilio, Virginio, Marina, Beltrán, Aldara, Garcí-Pérez, Miguel, Paulino, D. Dámaso, D. Diego Medina, Shakspeare y D. Lorenzo de Velasco.

Jamás los tipos cualquiera que sea la índole de la jerarquía social á que pertenecen, son engendros de una fantasía dislocada; son siempre seres de carne y hueso, encarnados en la realidad aunque embellecidos por la poesía.

* * *

Muy fácil y hacedero sería decir mucho y bueno del arte con que Tamayo desarrollaba una acción, esto es, de la parte arquitectónica de sus edificios dramáticos.

La mayor parte de los poemas son irreprochables y atestiguan un completo predominio en todos los elementos que desenvuelven y perfeccionan; lo que obligaba á decir á Julián Romea, que Tamayo conocía los secretos de las tablas con más perfección que los más renombrados cómicos de su tiempo. Ofrecen regularidad, sencillez y naturalidad. En ellos los desenlaces vienen insensiblemente preparados de antemano y se verifican por medios probables y naturales. Mostróse también grave y patético, hablando constantemente el lenguaje de la naturaleza, y no distrayendo nunca al auditorio con discursos largos, razonamientos fríos, ni estudiadas sutilezas. En los finales estuvo siempre feliz, resultando en ellos triunfantes las personas virtuosas.

Se acreditó, asimismo, de muy habilidoso al enlazar unas escenas con otras, saliendo y entrando los interlocutores con razón suficiente. Sabía que la imitación exige, si se ha de acercar en lo posible á la misma realidad, que cuando se vea entrar ó salir de las tablas á un personaje se vea adónde va y á qué, de dónde viene y con qué objeto.

Tarea interminable fuera la de citar en este capítulo las escenas en que con más vigor campean la corrección, ternura y grandeza de la forma. Bastaría enumerar algunas de sus inspiraciones líricas y de las propiamente dramáticas; de las situaciones dichosamente preparadas, de los cuadros de efecto y de las explosiones soberbias de pasión. ¿Quién no recuerda el monólogo, conmovedor y sublime en alto grado, de Ángela, cuando por efecto del delirio cree van á arrebatar para siempre de su lado á su ilustre prometido? ¿Quién ha echado en olvido el sueño de Virginia? ¿Qué diálogos más trágicos y patéticos podrían citarse que los sostenidos entre la casta doncella romana y el lúbrico jefe de los decenviros? ¿Qué trozos más líricos que las descripciones de la vida en una mansión feudal en los intranquilos tiempos de la Edad media, que los contenidos en el primer acto de *La Ricahembra?* Sublimes son los finales de los actos tercero y quinto de *La locu-*

ra de amor, en aquellos momentos supremos, en que la esposa de D. Felipe *el Hermoso* se cree loca para librarse de las sospechas de torpes liviandades con que su consorte la ofende, y cuando considera dormido al hombre á quien debe el extravío de su razón, para no tener que apartarse jamás de su lado. ¿Dónde encontraremos paleta más privilegiada, que con tan bien combinados colores, naturalidad y delicadeza de sentimientos, nos presente un cuadro más acabado del positivismo moderno, que hasta llega á manchar la corona virginal de las cándidas doncellas? ¿Qué trozo más trágico que la narración de *la muchacha* al describir horrorizada la sangrienta muerte de Miguel? Nada más original que aquel final del acto primero de *Un drama nuevo,* en que el infeliz Yorick adquiere la primera duda acerca de la fidelidad de su Alicia; nada más tremendo que aquel desenlace inesperado y fatal en que Walton y Edmundo, personificación acabada de la ruin envidia el primero y de la acanallada ingratitud el segundo, mueren al filo de la espada vengadora.

Sólo al azar hemos hecho las anteriores citas, que más adelante ampliaremos, pero ya de lo dicho puede colegirse que Tamayo fué maestro también en el arte de preparar las situaciones, atar y desatar los hilos de la trama y presentar á los personajes bajo su verdadero punto de vista.

*
* *

La lengua de Garcilaso y de Cervantes es, entre las neolatinas, una de las que más se prestan, por su riqueza, flexible contextura y gran variedad de locuciones y giros, á reflejar el carácter individual del escritor. Por esto respecto á sus literatos, más quizá que respecto á los de ninguna otra nación moderna, puede afirmarse que el estilo descubre al hombre (1).

---

(1) *Discursos leídos ante la Real Academia Española, en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Pedro Madrazo, el día 10 de Abril de 1881.—Contestación del Marqués de Molins.*—Madrid, 1881.

Entendemos por estilo «el carácter general que dan á un escrito los pensamientos que contiene, las formas bajo las cuales están presentados, las expresiones que los anuncian y hasta el modo como éstas se hallan combinadas y coordinadas en sus respectivas cláusulas.» Este carácter general de expresar los pensamientos, distínguese por el grado de claridad ú obscuridad, de novedad ó trivialidad, de naturalidad ó afectación en las frases, que por lo general dominan en una obra literaria. Tales cualidades, como se comprende, son el resultado de los pensamientos y sus formas, de las expresiones, del giro dominante en la composición de las cláusulas, del talento más ó menos profundo del escritor, y de su más ó menos viva imaginación (2).

Cuando en nuestros días se quiere dar todo á la idea y casi nada á las formas; cuando tanto se descuidan el estilo, la corrección y pureza del lenguaje, y cuando con la invasión del gusto francés y malas traducciones, ha perdido tanto el idioma castellano, preciso es alabar á Tamayo por las elevadas imágenes, sonoridad majestuosa de bien cortados períodos, nobleza y sencillez en el decir, construcción ceñida á la gramática de la lengua castellana, y por la variada y harmoniosa estructura de la frase de que hace gala en todo su Teatro (3).

«Las obras bien escritas, dice Buffon, son las únicas que pasarán á la posteridad; la abundancia de los conocimientos, la singularidad de los hechos, la novedad misma de los descubrimientos, no son garantías suficientes de inmortalidad. Si las obras que los contienen están escritas sin gusto, sin nobleza y sin ingenio perecerán, porque los conocimientos, los hechos y los descubrimientos se trasladan fácilmente de un autor á otro, y ganan aún, en ser tratados por plumas más hábiles. Estas cosas están fuera del hombre: el estilo es el hombre mismo. El estilo no pue-

(2) *Los prosistas contemporáneos*, por D. Luis Carreras.—Madrid, 1885.

(3) *Corrección del estilo y del lenguaje*.—Artículo literario de D. José M.ª de Larrea.

de ser plagiado, ni alterado: y si es elevado, noble, sublime, el autor será admirado del mismo modo en cualquier tiempo (4).»

No pretendemos que las obras dramáticas de Tamayo estén exentas de toda falta literaria, y que por tanto deban servir de único modelo de pureza y buen gusto á los que deseen cultivar con gloria el idioma de Granada; sólo queremos significar, que además de poseer fisonomía propia y peculiar, vense en ellas retratados al vivo, su corazón y alma. La analogía del carácter de nuestro poeta con su estilo, da la clave de la unidad que ilumina y explica sus concepciones, y descubre la idea madre y móvil supremo de su espíritu.

Tanto en sus arreglos ó refundiciones, como en las obras maestras de su ingenio, siempre aparece dominado por cierta facultad particular que viene á ser como el instinto que le mueve y ayuda á discernir, haciendo uso constantemente de un lenguaje propio y castizo.

Pero antes de proseguir estimamos de grande utilidad reproducir aquí sus opiniones acerca del particular contenidas en el ya tantas veces citado *discurso de recepción:* «Y puesto que la dramática debe de ser verdadera en el fondo, cúmplele parecerlo también en la forma; lo mismo en la idea que en el signo que la exprese; juntamente en la manera del sentir y en el modo de hablar. Sin corrección, la lengua escrita será todo menos literatura, aunque hoy esto, como otras muchas cosas, se ponga en tela de juicio. Pero repárese bien que la corrección en manera alguna determina la cualidad de verdadero ó de falso en el lenguaje; con igual respeto á los fueros de la gramática, es dado hablar natural ó afectada y ridículamente en las obras de ingenio. Tampoco la versificación implica ni supone trastorno fundamental en la índole y modos naturales de la expresión; y pruébalo el caber tanta propiedad en la poesía como en la prosa, y en ésta tanta afectación como en aquélla. En ambas formas se

---

(4) Buffon. *Discours de réception à l'Académie.*

manifiestan al par los vicios con que en épocas distintas suele el mal gusto adulterar y corromper el lenguaje. Uno de vosotros lo ha dicho: la poesía es ante todo verdad, y vive de la sinceridad de sentimiento y expresión.» «Aquí hallaremos habla muy preciada de gran señora, muy grave y sesuda, cautiva en rígido manto de oro, acompasada en el andar por miedo de que se le caiga la corona; verémosla allí, invencionera y refinada cortesana, adulterar con mal simuladas formas postizas las suyas propias, cubrirse toda de afeites, lazos y pedrería, hacer sin tregua ostentación de peregrinos gestos y contorsiones; y en esotra parte parecerá visionaria dama, que lacia, pálida y quejumbrosa, quiere aparentar que es alma del otro mundo y no toca á la tierra. Aburrimiento y fatiga causa contemplarla á toda hora tan ceremoniosa y enfática; hasta lo sumo complicada y reluciente, deslumbra y marea, hastía y empalaga de puro suave y vaporosa. Pero bajo estos y otros muchos aspectos de que suele indebidamente revestirse la falsa elocución; conócese en el inmoderado empleo de tropos, figuras y amplificaciones, sino bien á bien, traídos por los cabellos para no llamar por su nombre, ni expresar naturalmente las cosas; en discurrir por sendas extraviadas, en vez de seguir el camino derecho.» «Y si en cualquier género de la poesía merece vituperio la dicción amanerada y falsa, muy particularmente en el poema dramático. Aquí donde juntos alternan todas las edades, condiciones y sentimientos; donde bajo todas sus fases se pinta la vida, y el hombre aparece de bulto, obrando, sintiendo y expresándose activamente como de veras, aquí, digo, cumple sólo su objeto y merece aplauso aquel lenguaje que, sencillo, claro y flexible, desnudo de artificio convencional y vana pompa, es apto para recorrer todos los tonos, para proporcionarse á todos los tamaños.»

En las principales comedias se atuvo Tamayo á lo que como académico había estatuido. En ellas los pensamientos son verdaderos, pues creía con Boileau de que: *Rien n'est beau que le vrai:* no hay belleza sin verdad; son claros, como nacidos de la misma naturaleza del asunto; son nuevos, ya en sí mismos, ya porque,

si son comunes, les añade algunas ideas accesorias que les prestan nuevos encantos; son fáciles y delicados; sólidos y convenientes con el tono de la obra.

Por mucho que entren en su Teatro las ideas, por mucho entra también el lenguaje y el estilo. Al enunciar los pensamientos por boca de los personajes, usa expresiones puras, esto es, conformes con el uso, árbitro, legislador y norma de lenguaje según le llama Horacio; correctas, propias, precisas y exactas, como no podía menos de acontecer tratándose de un autor que había estudiado á fondo el idioma en que escribía, y tan conocido y fijado tenía el valor etimológico y usual de todas sus palabras. Concisas y claras son las expresiones, hallándose con gran trabajo un reducidísimo é insignificante número de obscuras.

Escribiendo, nuestro poeta, sobre temas muy estudiados, analizada con mucho cuidado toda frase antes de emplearla y ajeno además al prurito de singularizarse, su lenguaje se distingue por la naturalidad, la que se aumenta con el empleo de epítetos siempre oportunos é interesantes.

*
* *

Ejercitó con igual maestría las dos fuerzas ó facultades de la mente, es á saber, el razonamiento y la imaginativa, ya que poseía todas las dotes de poeta de primer orden. Por este motivo le consideraremos como versificador y como prosista.

Se ha dicho (5) de Tamayo que como poeta era muy inferior al dramaturgo y al prosista, añadiéndose que era difícil, incorrecto, desmañado y que en muy contadas ocasiones conseguía levantar el tono á la altura de las situaciones que imaginaba, sujetándole la rima como grillete al prisionero; y que si bien algunas veces encontraba acentos dignos del drama y aun de la tra-

---

(5) *El teatro hispano-lusitano en el siglo XIX*. Apuntes críticos por G. Calvo Asensio. *1875*.

gedia, debíase más á talento reflexivo que á inspiración poderosa. Cualquiera de sus obras escritas en verso podría servir al intento de desmentir tales afirmaciones, pero de todas ellas basta citar tres: *Virginia, La Ricahembra,* y *La bola de nieve.* Elegido un tema dramático, escogidos y caracterizados los personajes, y arreglado ya el plan del poema escénico, procuraba y conseguía que cada interlocutor hablara y obrara como naturalmente debía obrar y hablar, supuesto el carácter que les había designado y según la clase, edad y situación en que se hallaban. Conseguía tan felices resultados, porque al escribir se revestía, no artificial, sino profundamente de las pasiones y de los afectos que deseaba comunicar á los espectadores; y de aquí que sólo rara vez cayeran los tipos á que daba vida en la vana declamación.

Pintar las pasiones tan verdaderamente que hieran los corazones de los oyentes con una cabal simpatía, dice Blair, es una prerrogativa del ingenio dada á pocos. Para esto se requiere en el escritor una ardiente sensibilidad y que por un momento se haga la persona viva, apropiándose todos sus afectos; porque es imposible hablar con propiedad el lenguaje de una pasión sin sentirla. Por eso, notaremos que, al igual que sucede en la vida real, el lenguaje de los personajes del Teatro de Tamayo que hablan agitados por alguna pasión, es llano y sencillo, abundante en figuras, que retratan los movimientos del interior, y en exclamaciones, interrogaciones y apóstrofes; lleno de pensamientos espontáneos y obvios, como nacidos del asunto mismo y que se desenvuelven en razonamientos breves, cortados é interrumpidos, correspondientes á las violentas conmociones del ánimo. Alguna vez prodiga las sentencias filosóficas, que si bien en ocasiones son muy del caso, con todo, el tono sentencioso no es ordinariamente el más propio de la pasión.

Aunque el plan de sus dramas es regular y los caracteres están bien delineados, si el diálogo no fuera fácil ni natural, y el idioma puro y correcto no conquistara grandes aplausos. Por reunir todas estas perfecciones sus obras viven y vivirán dilatados años. Además de la elevación del pensamiento moral que las

informa su estilo es puro y elegante, sin descender jamás á un lenguaje vulgar y bajo.

Siempre resuenan agradablemente en nuestros oídos las vibraciones del ritmo con que medía, de una manera regular y sonora, los versos, logrando estrechar la distancia que media entre su corazón y el de los espectadores, y hacerles latir al unísono cuando pinta los ímpetus del alma, los desahogos del pecho henchido de dulces emociones, los arranques de entrañables afectos y las vehementes explosiones del entusiasmo.

En sus versos no hay notas falsas y duras en harmonía, ni carencia de amenidad y sobra de ostentación pedagógica y dogmatizante, ni prodigalidad de epítetos fastuosos y exceso de adorno y colorido. Abundan sí, en locuciones felices, en máximas notables por el sentido y por la novedad de la expresión, en profundas sentencias, en dichos breves y agudos, y en ráfagas de ingenio rapidísimas.

No importa que los secuaces del realismo actual declamen contra la tradición española de escribir en verso dramas ó comedias de costumbres. Sin negar que la prosa se presta más que el verso á la soltura y naturalidad del diálogo en producciones de esa índole, como así lo comprendió también Tamayo escribiendo de esta suerte todas las obras de su segunda época, entendemos que ingenios que sepan versificar huyendo de todo género de afectación, no tienen por qué renunciar al encantador atractivo de una espléndida versificación. De ello tenemos ejemplos admirables en Bretón, Vega, Ayala y el mismo Tamayo. Lo que es insoportable, y merece á todas luces reprobación, es poner en boca de los personajes pertenecientes á la sociedad actual, versos altisonantes, cuajados de imágenes desaforadas, de antítesis ó retruécanos, buscando el efecto teatral por medio del sonsonete de la rima, sin cuidar para nada de la exactitud de la idea y procurando deslumbrar á la multitud con el rimbombante aparato de gigantescas locuciones.

Interminables resultaríamos, si adujéramos algunos fragmentos de los dramas y comedias en que más campean las cualidades

de castizo, galano y correcto versificador, de que se acreditó Tamayo. Remitimos al lector á los capítulos siguientes, donde al hacer la crítica de los poemas, transcribimos varios de los diálogos y monólogos más culminantes.

Con razón dijo Campany, que por cada buen prosista había al menos tres buenos versificadores, y efectivamente, si se considera la inmunerable multitud de los que han escrito en prosa durante cualquier época literaria veremos que el número de los que han llegado á distinguirse por esta hermosa cualidad del estilo, es sumamente escaso. Es preciso ser muy ignorante en el arte de escribir, para no conocer que si la buena disposición de los argumentos y la corrección gramatical constituyen las principales condiciones de un literato, con relación á su claridad y fuerza, mucha parte de esta claridad y fuerza la saca de la disposición musical del lenguaje, que deleitando el oído con la sucesión, ya harmónica ya melódica de sus cadencias, dispone el ánimo en su favor, y si no le proporciona el triunfo, se lo facilita. Las leyes del verso dan á los versificadores los moldes ya preparados y definitivos, que no aprisionan al que es verdadero poeta, al paso que las leyes de la prosa nada de esto facilitan al escritor. Tamayo con su fuerza de inspiración, encontró el ritmo especial para cada personaje y cada asunto, llegando á sublimar tanto el estilo del lenguaje y de la prosa, que llega á ser difícil distinguirlo del lenguaje y estilo de la poesía. La prosa de sus producciones dramáticas, es noble, fácil, elevada, harmoniosa, y en cierto modo poética. *Lo positivo, La locura de amor* y *Un drama nuevo* entre otros, patentizan que estamos en lo cierto. Un reparo único nos atreveremos á hacer á Tamayo, en este punto, y es que alguna vez sus personajes hablan demasiado bien, lo cual perjudica al lenguaje de la pasión agitado y descompuesto, como el cerebro y el corazón del hombre, desconcertado por violentos ímpetus.

*
* *

Entre las aptitudes de su ingenio, poseyó Tamayo, en alto grado, la de pintor y escultor aventajado de tipos femeninos. Esta es cualidad artística que todos los críticos convienen en reconocerle. Magia parece que una sola pluma trazara ese coro inmortal de mujeres célebres, esa legión de caracteres clásicos animados por el fuego del arte moderno: *Ángela, Virginia, La Ricahembra, D.ª Juana, Cecilia, D.ª Candelaria, Alicia, Luisa, Adelaida*... En este rasgo característico recuerda Tamayo á Shakspeare, Lope de Vega, Göethe, García Gutiérrez y Bretón de los Herreros.

Gran creador de caracteres humanos fué el primero. Tras los nombres que constituyen la galería artística, *Hamlet, Otelo, Romeo, Syhlok, Yago* y muchos más, van *Ofelia, Desdémona, Julieta, Macbeth,* soberbias creaciones de mujer (6).

Especial predilección mostró Lope de Vega en retratar al bello sexo. Realzólo con colores ideales, y pintó con tanto ardor, vida y verdad, la firmeza, la energía de la mujer enamorada, que nadie después le ha superado, ni siquiera igualado.

Notable creador también de mujeres fué Göethe. Los nombres de *Margarita, Clara, Carlota, Mignon, Federici, Lilí, Ifigenia,* lo atestiguan (7).

¿Y quién no recuerda las brillantes y poéticas siluetas femeninas trazadas por nuestros García Gutiérrez y Bretón de los Herreros?

La discreción, la ternura, la castidad hasta el heroísmo, el puro y desinteresado amor, cuanto de bello y noble existe, otro tanto constituye el tipo y carácter de la mujer ideada por el inimitable autor de *Un drama nuevo.* Jamás fué Tamayo impúdi-

---

(6) Heine ha analizado los protagonistas de los dramas principales de Shakspeare.

(7) *Mujeres de Göethe,* por Pablo de Saint-Victor.—*Versión castellana de J. Ixart. Con un prólogo de Urbano González Serrano.* Barcelona. Biblioteca «Artes y Letras,» 1884.

co, ni grosero en las pinturas del amor; nunca su pluma trazó cuadros de costumbres livianas, burlándose de los defectos del sexo débil sin comedimiento ni reparo; ni una sola vez entretuvo al público á costa del decoro de la mujer. Comprendiendo la acción civilizadora de la mujer cristiana en la cultura de los pueblos, la presentó como ángel consolador; no cayendo nunca en la tentación, en que frecuentemente naufragan preclaros talentos, de presentarla como ser infernal y degradado. Estimaba insensata la creencia de que los vicios sociales se corrigen ó se hacen aborrecibles cuando se presentan en toda su desnudez; y por esto las madres, esposas y amantes del Teatro de Tamayo, son dechado de belleza artística, porque no hieren, ni aun remotamente, el sentimiento moral. Tráiganse sino á la memoria sus heroínas, figuras portentosas arrancadas á la naturuleza y perfeccionadas por el buen gusto é inspiración del poeta.

La representación y aun mera lectura de las obras de Tamayo, es por esta razón muy á propósito para mejorar la moral de las masas, y para entretenerlas provechosamente; al contrario de lo que acontece con infinidad de poemas dramáticos que sólo sirven para falsear el entendimiento, pervertir el corazón, y ejercer decisiva influencia en el desarrollo de los vicios. Su musa rinde, por tanto, culto al verdadero arte, á los ideales elevados sin los cuales la belleza dejando de ser tal, no produce efecto. Sólo quien desde sus más tiernos años recibiera una sólida educación cristiana, convencido de que el temor de Dios es el principio de toda sabiduría, pudo escribir como escribió Tamayo. La fe aprendida en el regazo de su madre, es lo que se respira, lo que embalsama de aromáticos efluvios todos sus poemas; y por esto, como natural y espontáneamente nacidos de su ingenio é inspiración, viven y vivirán perpetuamente.

Así son todos los retratos que nos ha dejado de mujeres: firmes, discretas, honradas y valerosas, llenas de ternura y abnegación, cualquiera que sea la clase á que pertenecen, desde la reina hasta la de la más humilde condición plebeya.

Las heroínas de Tamayo son modelos de idealismo y poesía;

nunca livianas, arrogantes y desenvueltas. La protagonista del drama *Ángela,* es una hija del pueblo, hechizada por Conrado, joven de ilustre linaje. Ambos se amaron en cuanto se vieron, su encantamiento fué mutuo; forzoso era romper ó anudar para siempre aquel lazo, pues entre las dos familias no existía la igualdad requerida. ¡Qué simpatía no inspira esta sencilla y bondadosa muchacha apenas conocida!...

Difícil es imaginar algo que más se acerque á la belleza clásica que Virginia, que va á la cabeza de todas las hijas de Tamayo. Es la estatua de Fidias alentando nueva y esplendorosa vida. Los más puros sentimientos modernos y una alma delicadísima la mueven y animan.

La Ricahembra es la mujer varonil, ebria de dignidad y de nobleza, que traspasa los diques que le imponen las pasiones de los que la rodean, pronta siempre á sacrificar sus más puros afectos en aras del honor.

Jamás pluma de poeta ha delineado con tanto acierto el delirio y el apasionamiento, como el autor de la *La locura de amor.* ¡Qué ardiente y puro el de la infelicísima D.ª Juana antes que la desesperación lo desfigure y lo empañen sombras de muerte!

Cecilia es la imagen fiel de los estragos ocasionados en el tierno y espiritual corazón de una niña por el afán inmoderado de satisfacciones y riquezas materiales. D.ª Candelaria representa el ideal de la mujer casera y hacendosa que en el hogar es, no sólo el encanto, sino la vigilancia y el orden.

Alicia, del incomparable *Un drama nuevo,* es la débil mujer casada, abrasada en funesta pasión por el protegido de su esposo. Las llamas de su criminal amor la devoran. Pero ¡cuánta delicadeza no se observa en el desarrollo de tan escabroso argumento! Mucho tiempo transcurre sin que lo esprese de otro modo que con miradas y suspiros. La idea de que Alicia es la mujer de su segundo padre coloca delante Eduardo un inviolable valladar.

La heroína de *No hay mal que por bien no venga,* es el ángel tutelar que con su candor é ingenuidad conduce á la virtud á su

padre y á su rendido amante. En *Los hombres de bien,* se halla el único tipo femenino dominado por el instinto y sediento de placeres brutales, salido de la pluma de nuestro poeta. ¡Cómo paga la desventurada Adelaida la educación que en mal hora le diera su padre, y las infamias del hombre que la arrancó de su hogar!

Pocos son, pues, los que con tanto acierto como Tamayo, han descubierto el intrincado laberinto del corazón de la mujer, siendo lo natural y puramente humano lo que constituye el principal encanto de todas sus protagonistas.



Dice el maestro Morelli en sus *Cinco diálogos sobre el arte dramático* que el conocimiento del arte de hablar y de la retórica, es imprescindible «para apreciar justamente el significado y el valor de los conceptos, de las proposiciones y de las frases, máximamente en el estilo elevado y escogido de la tragedia, y mucho más en nuestros tiempos en que muchos escriben en verso.» «Para pintar fielmente las pasiones, añade el mismo, es necesario que el artista las sienta en sí mismo cual si fueran propias.»

Famoso es en este sentido el precepto de la retórica aristotélica, esto es, la imitación como elemento del arte: *Si vis me flere dolendum est primum ipsi tibi:* si pretendes conmoverme has de salir de la mera copia, de la exclusiva ficción y comenzar por conmoverte tú mismo; lo cual exige más que reproducción, identificación del artista con el suceso, estado del alma, situación, etc. El haber hecho suyas estas reglas, constituyó el mérito principal de Teodora Lamadrid encargada, juntamente con Joaquín Arjona, de alcanzar legítimos triunfos para el poeta, en los coliseos principales de España, pues para ellos escribió Tamayo repetidas veces papeles propios, amoldados á sus asombrosas facultades.

De los intérpretes dramáticos del ciclo de la literatura

teatral que comienza y termina con el movimiento romántico, quedaban al principiar la segunda mitad del siglo XIX todavía algunos como Julián Romea, Matilde Díez y Teodora Lamadrid.

Esta fué la noble artista que compartió con Tamayo las alegrías de la victoria y también, aunque en contadísimos casos, las amarguras de la decepción, en los teatros de la corte denominados de la Cruz, Comedia, Variedades, Príncipe, Lope de Vega, Circo, Zarzuela y Lope de Rueda. Teodora Lamadrid, la gran actriz de *La locura de amor*, tenía por sus condiciones físicas una aptitud especial para la comedia amorosa y apasionada; pero su inclinación, la hacía preferir las obras destinadas á inspirar profundas emociones. Así el drama, la comedia, la tragedia, la loa, la pieza, todos los géneros hallaron en ella una excelente cultivadora, contribuyendo con su talento á mantener viva la afición del público.

Ayudáronla poderosamente en su labor una brillante pléyade de artistas que sobresalían no poco de la masa común, y muy principalmente Joaquín Arjona, actor de talento levantado, hombre de estudio y que se había formado en la contemplación de la Musa española. Representó en unión de Teodora por primera vez la mayor parte de las concepciones de Tamayo, y asombró al público fingiendo la mudez patética del *cabo Simón* en *La Aldea de San Lorenzo* (8).

*
* *

---

(8) Como no tratatamos de presentar una galería completa de los actores que estrenaron las obras de Tamayo, nos contentaremos con apuntar algunos nombres de esa gloriosa constelación de artistas que en los coliseos de Madrid las dieron á luz, tales son: Joaquina Baus, Juana y Joaquina Samaniego, María Rodríguez, Mercedes Buzón, Lorenza Campos, Cristina Ossorio, Josefa Hijosa, Matilde Díez, Mendoza Tenorio, Rafaela Tirado, Juan Lombía, José Tamayo, José Lumbreras, Fernando y Manuel Ossorio, Victorino Tamayo, José Calvo, Julián Romea, José María García, Emilio Marcos, Antonio Vico...

El público que asistía á los teatros madrileños, durante aquel brillante período que sigue al romanticismo, y que se extiende desde la época de la dominación de los moderados hasta la revolución de Septiembre, aunque gustó las producciones de nuestro poeta, con todo, en algunas ocasiones no las aplaudió tanto como merecían y como luego lo han hecho las generaciones posteriores. Varias son las causas que á ello contribuyeron. Por una parte, el esmerado arte de desarrollar las pasiones y de expresar los afectos, lo severo de la doctrina y lo grave y palpable de la lección moral que encierran todas las obras, están á veces en oposición con los gustos vulgares y la manera convencional y falsa como suelen lograrse aplausos en las tablas. Desde *El cinco de Agosto,* representado en 1848, hasta *Los hombres de bien,* puesto en escena en 1870, Tamayo manifestó siempre la independencia absoluta de su estro, no estando jamás dispuesto á transigir con las exigencias de la moda, antes al contrario, buscando quizás en demasía contradecirla de frente. Agréguese á lo dicho que á la mitad de su triunfal carrera literaria se despojó voluntariamente del medio más poderoso de encubrir las deformidades de un plan mal digerido, suplir la falta de sentimiento verdadero y deslumbrar á la multitud, en una palabra, de los versos, que tantísimo placen, aunque sean malos, á los ignorantes y distraídos.

A estas razones debemos añadir algunas otras. Una de ellas fué que al público y á la crítica de aquel entonces le repugnaba toda novedad introducida en los dramas, y que la ilustración estaba poco generalizada, para poder apreciar debidamente no pocas de las bellezas diseminadas en el Teatro de Tamayo. Otra causa fué, que éste en sus últimas obras parece que echó en olvido que el Teatro no puede ejercer funciones de cátedra, sino de un modo indirecto. Cuando quiso primordialmente dogmatizar, subordinando el interés humano al de una tesis, desatendió algún tanto la naturalidad y consecuencia de los caracteres y de las pasiones, primitiva fuente de emoción en el poema representable. Por eso se afirma muy atinadamente que en *No hay mal que por bien no venga* y *Los hombres de bien,* aparece más visi-

ble el único defecto de que se ha podido tachar al autor de obras tan inmortales, esto es: el de descuidar á veces su papel de expositor severo de la vida, tal como la desentraña de la realidad la mano poderosa del arte, para empuñar la férula magistral y dar con sus sátiras sociales sendos palmetazos morales á la sociedad descreída y viciosa de nuestros días. Concediendo que el mérito de estos dramas no es tan eminente y perfecto como el de otros, no cabe tampoco desconocer que al lado de grandes bellezas, encierran hasta en sus mismos defectos un intento moralizador, que bien pudieran apetecer para los suyos otros autores. A pesar de todo, sin los rencores, odios y mezquindades de la política en aquella sazón imperante, más eficaz y decisiva de lo que fué, hubiera sido la nobleza que eleva y avalora todo el Teatro de Tamayo, al igual que el de varios autores coetáneos que se esforzaron en aplicar análogas teorías.



Cuidaba nuestro poeta, con particular esmero y cariño, de todo lo referente á los arreglos y traducciones que abundaron en su época, como en otros períodos anteriores.

Enriqueciendo la cultura, renovando las ideas, fustigando energías dormidas, en general, las traducciones de dramas y novelas no deben condenarse de un modo absoluto. González Serrano (9) habla de sus ventajas é inconvenientes en estos términos: «Provechosas, en tesis general, las traducciones (claro está que nos referimos á las literarias), pues favorecen movimientos sincréticos y concurrentes del espíritu general, no se puede olvidar que la profusión de ellas adormece el genio nacional y lo impulsa á imitaciones serviles, que producen uniformidad y monotonía. Quizás salvara semejante escollo, sin prescindir de la utili-

(9) *La Literatura del día,* U. González Serrano (1900 á 1903).—Barcelona, 1903.—Cap. XIX: *Las traducciones,* pág. 165.

dad positiva de las versiones, que el buen sentido de traductores y editores las limitara á las de aquellas obras (muy contadas), que en realidad señalan nuevas direcciones, aportan elementos valiosos ó esbozan asuntos desconocidos para el progreso definitivo del arte, sin mengua del carácter personal, que tanto le avalora.» «Sería á la vez empresa de patriotismo sano hacer entender á todos, de obra y de palabra, que no todo lo que se produce fuera del país es bueno por esa sola y única razón, pues en todas partes se publica mucho y malo... Selección, no prohibición, es lo que desearíamos en las versiones de las obras literarias.» Esto es lo que practicaba Tamayo, que con gran discreción escogía los originales, y no pensaba, como los traductores vulgares, que con sustituir los tratamientos de *monsieur, madame* y *mademoiselle,* por los equivalentes castellanos; cambiar los francos en pesetas; los nombres de las calles de París por otros de las de ciudades españolas; suprimir algunos personajes, y atenuar ó destruir efectos harto vivos, una obra francesa ha sido lo suficientemente alterada, modificada y corregida para que pueda pasar por obra nuestra. No desconocía que cada nación tiene una manera de ser peculiar, un carácter, un espíritu, y que este carácter y este espíritu se reflejan en todo lo que á aquella nación pertenece: en su industria, en sus artes y en su literatura.

Por eso lejos de limitarse á la cómoda y fácil tarea, de verter de cualquier modo el original que se proponía traducir y aclimatar al idioma castellano, no sólo procuraba penetrar en el espíritu del autor, para interpretar acertadamente su pensamiento, esforzándose luego en expresarlo con claridad de estilo literario, sino reformaba y enmendaba cuanto en uno ú otro sentido pudiera chocarnos ó parecernos repugnante. Diríase que había tomado por modelo á uno de los dramaturgos de nuestro siglo más hábiles en estas labores, y que trataba de emular el extraordinario tino y singular discreción de Ventura de la Vega al transportar y adecuar á nuestro Teatro los frutos de los extranjeros.

No nos detendremos en patentizar la grandísima dificultad que representa el traducir de una lengua á otra un drama ó una novela

cualquiera; ya que exige de parte de quien lo ejecuta un claro conocimiento de ambas, si se quiere que el original no pierda su brillo y lozanía, y la traducción no perjudique la pureza y corrección del idioma en ella empleado; dificultad que se acrecienta al pretender que la obra adaptada, conservando el mérito del modelo, tome carta de naturaleza en la literatura patria, y aparezca como peculiar y característico de ella.

Por lo expuesto se verá cuánto merece Tamayo los elogios que se le prodigaron, pues en repetidas ocasiones supo allanar tamaños obstáculos, consiguiendo españolizar el diálogo, los personajes, las acciones y los sentimientos de tantas fábulas, que parecen obras originales y que valen muchísimo más que sus modelos. De no poco mérito es semejante trabajo, pues siendo ya en su tiempo nuestro Teatro considerado como la síntesis más bella de los genuinos afectos nacionales, gran tacto y suma pericia eran menester para que obras escritas en Francia, con arreglo á costumbres tan diferentes de las españolas, pudieran servir de espejo á nuestra sociedad.

Por todo lo dicho sus arreglos, refundiciones, imitaciones y traducciones: *Juana de Arco (La doncella de Orleans,* de Schiller); *Un juramento (Los caballeros del Firmamento,* de Féval); *Una apuesta (La Gageure imprevue,* de Sedaine); *La aldea de San Lorenzo; Un banquero (Montjoye,* de Feuillet); *Lo positivo (Le Duc Job,* de Laya); *Del dicho al hecho (La pierre de touche,* de Augier); *Más vale maña que fuerza (La diplomatie du menage);* y *No hay mal que por bien no venga (Le feu au convent,* de Barriere), lejos de desnaturalizar las obras primitivas, algunas veces hasta las reemplazan con grandes ventajas.



Aseguran Calvo Asensio y otros que Tamayo adolece de un defecto enorme, disculpable sólo por el talento, pero de perjudiciales consecuencias en imitadores que valgan menos. Como escritor reflexivo, continúan diciendo, grande amigo de los efectos

y en el arte de dramatizar inimitable, tiene que pedir al estudio lo que la espontaneidad y la inspiración no pueden concederle; resultando de aquí que por lo general sus trabajos están calcados en los de los más célebres poetas, ordinariamente extranjeros, y que la imitación de Schiller se deja sentir más de lo justo en la combinación de sus obras. Con gran discreción, con indisputable maestría toma de otros autores una situación, un carácter, aquí un pensamiento y más allá una ligera idea. En resumen se le niega la originalidad, como se la negaron las medianías á Lope, Shakspeare, Racine, Molière y Moratín. A Tamayo se le podían aplicar las palabras que se leen en *La calumnia,* de Scribe: «Muchos émulos hallo que tenéis siendo tan joven: mucho debéis valer.»

Según este gravísimo cargo las piezas más originales de Tamayo son rapiñas; careciendo de invención, á tenor de semejantes apreciaciones, ha de convenirse en que el autor de *Un drama nuevo,* se contentó con exhumar comedias más ó menos olvidadas de poetas precedentes, y apropiárselas por un simple cambio de título. Algunas tiene, es cierto, que no son más que refundiciones de otras viejas ó caídas en descrédito, según acabamos de hacer notar, y en las cuales, si bien no inventó la idea, mostró gran originalidad en el desarrollo; pero las que le han dado fama universal é imperecedera, colocándole en aquel elevadísimo punto á donde no llegan los dardos venenosos lanzados por los envidiosos de su gloria y de su fama, son originales suyas... y *de nadie más.* Por su talento y por su carácter no le cuadra el dictado de mero *refundidor* de piezas maestras, que debiera otorgársele si las consideraciones de los críticos aludidos fuesen verdaderas.

Bueno será, por tanto, que precisemos lo que debe entenderse en literatura por *imitación* y qué por *plagio.* En literatura hay dos clases de imitación: una que consiste en seguir paso á paso los del autor propuesto por modelo, y otra que aprovechándose de elementos esparcidos en diversas obras, los combina en un conjunto distinto de todas ellas, modificándolos esencial ó par-

cialmente y empleándolos para diferentes fines. La primera, aunque no puede existir sin cierta especie de *originalidad,* se acerca más á la esfera de las *copias*. En la segunda consiste, á nuestro sentir, la originalidad que puede realizar el hombre, ya que si se aspira á la absoluta, se corre el peligro de no encontrar hombre original en este mundo. «No hay cosa nueva debajo del sol, dijo Salomón, ni puede decir alguno: ved aquí esto es nuevo; porque ya pasó en los siglos que fueron antes que nosotros: *Nihil sub sole novum.*» Prevaleciendo la doctrina de que el autor no puede dar nueva forma á las antiguas creaciones, el estudio de nada serviría; tendencia que tanto ensalzan y aplauden los ignorantes y desidiosos. Entonces consistiría la originalidad en decir lo que nadie ha dicho; en escribir lo que antes á nadie se le ha ocurrido; en apartarse de los caminos trillados. Seguro es, empero, que sólo tomarían entonces la pluma aquellos insensatos de quienes dice Despreaux:

Qui croiroient s'abaisser dans leurs vers monstrueux
S'ils pensoient ce qu'un autre a pu penser comme eux.

Pero aun los que así procedieran, ¿estarían por ventura seguros de su originalidad? ¿hay algún disparate en prosa ó en verso que no se haya dicho? Débese tener por teoría errónea la que sostiene que la originalidad no es otra, que aquella *cuyo conjunto es creación propia de un ingenio, sin deber cosa alguna á los demás,* porque el hombre que nada sepa, el que no haya leído obra ninguna, no es capaz de producir algo de valor en los dominios del arte. Por eso el gran Maestro de la antigüedad romana decía: «El estudio no vale cosa mayor sin el auxilio del talento: el talento aspira en vano á brillar cuando el estudio no lo ilustra...»

...Ego nec studium sine divite vena
Nec rude, quid prosit video ingenium:...

En Francia el famoso preceptista Boileau, llegó á decir que el *poeta que no imite á los antiguos no será imitado por nadie,* poniendo así por condición de que un poeta valga el que sea imitador de otros (10). La originalidad es la combinación de los elementos existentes, infundiéndoles nuevo ser, haciéndoles servir á distintos fines y revistiéndolos de un carácter cuyos elementos vitales sean hijos únicamente del poeta. La originalidad, lo mismo que la verdad, no es patrimonio exclusivo de ningún ingenio, por más extraordinario que aparezca. Todas las verdades, todos los caracteres, todas las pasiones, existen más ó menos vagamente en el mundo espiritual y son del dominio de todos los hombres. El que sabe describirlos y formularlos, el que tiene bastante fuerza en sí mismo para apropiarse lo que le conviene, usa de un derecho tanto más legítimo cuanto mayor sea la parte de vida propia que comunica á los elementos extraños de que se apodera. De no ser así, la historia del género humano se convertiría en un proceso criminal, donde ningún hombre ilustre podría justamente libertarse del ignominioso título de ladrón. Lo importante en esta materia no es saber si se ha tomado algo ajeno, sino si se ha tenido la habilidad de hacerlo propio; no si tal situación, tal carácter semejan á otra idea, otra situación y otro carácter, sino conocer si han recibido nuevo aliento en la distinta combinación que se les ha dado.

Si bien en alguna ocasión el literato, el crítico y el erudito, amenguan la inspiración del poeta y hacen que no aparezca tan espontáneo y fácil como fuera de desear, con todo, las obras de Tamayo tienen carácter propio, pues era uno de aquellos temperamentos enérgicos que imprimen el sello de su personalidad, de una manera indeleble, en todo lo que hacen. Pero ¿dejarán de encantarnos algunos de esos bellos poemas escénicos, porque pense-

(10) *La originalidad y el plagio.*—Disertaciones y juicios literarios, por don Juan Valera. (*Colección de escritores castellanos.* T. 84. Madrid, 1890. Págs. 189 á 226).

mos que su autor se inspiró discretamente alguna vez en los grandes modelos nacionales y extranjeros?

«El plagio (dice Marmontel, cuya autoridad vale tanto en materias literarias), es una especie de crimen que los pedantes, los envidiosos y los tontos jamás perdonan á los escritores célebres.» Y aunque esta especie de crimen lo es realmente cuando escritores baladíes se apoderan de pensamientos extraños para venderlos por cosa propia, patrocinamos la doctrina según la cual «quien pone á buena ley, ya sea por su oportunidad, ya por lo bello de la expresión, un pensamiento ajeno que se hubiera perdido sin tal trabajo, lo hace propio al comunicarle nuevo ser, en atención á que el olvido es imagen de la nada.»

Al apreciar el eminente poeta y crítico de artes plásticas y literatura D. Federico Balart (11) con su elevación de criterio acostumbrada, *La poética* de Campoamor, se expresa en los siguientes términos, refiriéndose á la invención del asunto, uno de los cuatro factores esenciales de toda obra poética: «A propósito de la invención, toca nuestro autor la cuestión interminable de la originalidad y del plagio. Picado en lo vivo su amor propio por acusaciones poco atinadas y nada caritativas, se jacta Campoamor de no tener con nadie «ni coincidencias de asuntos, ni coincidencias de frases;» fortuna singular como todas las cosas de nuestro insigne poeta. Yo por mi parte no conozco otro que pueda decir lo mismo. Todos han tomado algo de los demás, y entre los que han tomado sin ocultarlo están Virgilio, Shakspeare, Molière, Göethe y otros *ejusdem furfuris*. La imitación es cosa común y aprobada por los críticos más competentes. Campoamor cita á la letra las opiniones de varios muy respetables, y todos están conformes en este punto. Por mi parte creo que la palabra *plagio* se ha empleado abusivamente casi siempre entre nosotros. *Plagio* conforme á su origen, quiere decir *hurto;* y

---

(11) Federico Balart: *Impresiones. Literatura y Arte.*—Madrid, 1894. Páginas 83-129.

una imitación de cosa publicada nunca puede llamarse *hurto* supuesto que no se despoja de ella al legítimo propietario. El verdadero plagio sólo puede existir cuando se trata de obras inéditas, porque entonces el imitador usurpa pensamientos ajenos, anticipándose á ponerles su sello en daño de la fama de quien los concibió. Esto en cuanto al plagio considerado desde el punto de vista de la gloria y de la fraternidad artística; desde el del derecho civil, la cuestión no corresponde á la crítica, sino á los tribunales.

«Por lo demás, la imitación no supone siquiera falta de originalidad en el que la lleva á cabo. Cada autor tiene su originalidad especial: uno en la invención de asuntos, otro en la creación de caracteres, éste en la importancia de la idea fundamental, aquél en la gracia y buena disposición de los pensamientos secundarios, cual en la brillantez de las imágenes, cual en la fuerza del estilo.

«No conozco un solo autor completamente original en todo. Shakspeare toma íntegros los argumentos de sus obras, ya de un historiador, ya de un novelista, ya de otro autor dramático. Molière entra á saco el teatro latino y el español. Byron coge de todas partes asuntos, narraciones, cuadros, caracteres.

«Y sin embargo, los autores de ese calibre son los más originales del mundo; la verdadera originalidad es aquel sello particular que no permite confundir las obras de un autor con las de ningún otro. Esa es la originalidad de Cervantes y de Víctor Hugo. Y esa la tiene como pocos el autor de *Los pequeños poemas*.»

Además, si arguye decadencia el escribir obras dramáticas en que hay imitaciones, ¿cómo los autores de las épocas más florecientes imitaron? Lope de Vega, Rojas, Moreto, Alarcón, Solís, Tirso de Molina, Shakspeare, Goldoni, Corneille, Molière, Racine, Lessing, Göethe, Schiller, Alfieri, Monti; todos han imitado. ¿Se les deberá aplicar por esto el título de *plagiarios*? ¿Deberán ser tenidas por épocas de decadencia en literatura las de Felipe IV en España y Luis XIV en Francia?

Atendiendo á estas poderosas razones, Tamayo en el prólogo

al drama *Ángela* aduce varios ejemplos de obras escritas por ingenios de primer orden sobre asuntos anteriormente tratados, citando varias imitaciones que hicieron de ajenos pensamientos los mejores poetas de todos los tiempos. ¿Deberemos, acaso, tachar de vil imitador á Lope de Vega, porque fundó las comedias *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* en el mismo suceso que la tragedia inglesa de Webster; *Los castellvines y Monteses* en la misma versión italiana que el *Romeo y Julieta* de Shakspeare; *La quinta de Florencia* en la propia novela de Bandello; *El halcón de Federigo* en la novela del halcón del Decamerón; *El remedio en la desdicha* en la célebre leyenda de Abindarroes y Jarifa de la *Diana* de Montemayor; *El guante de D.ª Blanca* en el *Hardschul* de Schiller; y *El mármol de Felisardo* en el cuento de Shakspeare?

Si el entendimiento humano no pudiera apropiarse para mejorarlo, lo que otro imaginara sin haberlo debidamente ejecutado, tendríamos que tildar de plagiario á Rojas porque en su drama *No se puede ser padre siendo Rey* imitó *La piedad en la justicia* de Guillén de Castro, y porque en su inestimable joya *Desde el Rey abajo ninguno, García del Castañar,* se observan reminiscencias de *La luna de la sierra* de Guevara, de *La mujer de Peribáñez* de Montalbán y de *El Comendador de Ocaña* de Lope.

Sería injusticia negar la originalidad de *El desdén con el desdén,* pieza que honra la escena española y con la que Moreto se cubrió de gloria, porque tiene cierta semejanza con *Los milagros del desprecio* de Lope; y de *La ocasión hace al ladrón* y *Rey valiente y justiciero,* porque en ellas se encuentran ideas tomadas de *La villana de Vallecas* y de *El Infanzón de Yllescas* del mismo Tirso.

También imitó Dionisio Solís en *La celosa de sí misma* una comedia de Tirso, y no solo éste y Alarcón no estuvieron exentos de la costumbre, que tanto se reprocha en Tamayo, sino que también el ilustre Calderón utilizó con frecuencia los trabajos literarios de otros, pudiendo asegurarse que muchas comedias suyas y alguna de las mejores y más famosas son tan sólo arreglos

de otras de poetas anteriores. Robusta prueba de este aserto son *Los cabellos de Absalón,* imitación de *La venganza de Tamar* de Tirso; *El alcalde de Zalamea* en el que se aprovecha una comedia del mismo título de Lope; *La niña de Gómez Arias,* en la que se encuentra mucha parte de la de Vélez de Guevara; la *Devoción de la cruz* y *El mágico prodigioso* que tiene por modelo á *El esclavo del demonio* y *El ermitaño galán* de Mira de Mescua; *El secreto á voces* cuya idea fundamental parece sacada de *Amar por arte mayor* de Tirso, y aun el pensamiento fundamental de su más grande creación *La vida es sueño* se debe á una novela de Boccacio.

Muy á propósito cuenta nuestro poeta, que Shakspeare, el más universal, el más original y humano de todos los dramáticos del orbe, apenas tiene obra donde no haya imitado algo de alguien, cuando no ha prestado á los varios acontecimientos de la historia patria, reproducidos con prolija exactitud, el soplo vivificador de su poderoso numen. Dígalo *El Rey Lear* copiado casi de *La maravillosa historia de las tres hijas del Rey Lear,* drama de autor casi contemporáneo suyo. Dígalo *Otelo* cuya fábula sigue paso á paso los de la novela de Giraldi Cintio; *Romeo y Julieta* imitación de un poema estrictamente imitado de las novelas de Porta y Bandello; y en fin *El Mercader de Venecia* cuya mejor escena está traducida de la novela cuarta de Giovanni Florentino (Pecorone).

Molière exclamaba: «Tomo lo que me conviene donde quiera que lo encuentro», de lo que son testigos *El Avaro, La Princesa d'Elide* y *Las mujeres literatas,* cuya idea está copiada de *No hay burlas con el amor* de Calderón. Corneille tomó casi todos los argumentos de los españoles, según la costumbre de aquel tiempo. Atestíguanlo *El Mentiroso,* sacado de *La verdad sospechosa* de Alarcón; *El Cid,* del que dice Voltaire «que todos los primores del *Cid* francés se encuentran en el *Cid* español de Guillermo de Castro»; *D. Sancho de Aragón,* imitación de *El palacio confuso* de Lope y el *Heraclio* que lo es de *El triunfo de la Cruz.* Grandes analogías se encuentran entre *Las litigantes* de Racine y

Las Avispas de Aristófanes y entre *Ifigenia* y *Fedra* y las obras de Eurípides y Séneca (12).

Göethe encontró *El Fausto* en *El Mágico prodigioso,* y la acción de *Ifigenia* está tomada de la de Eurípides; Schiller se inspiró en Calderón y de él aprendió el secreto del artificio dramático y su divina poesía.

También pagaron tributo á la imitación Alfieri, Montí, Goldoni y tantísimos otros poetas de todas las épocas y naciones (13).

Si la ligera ojeada que acabamos de dar á los Teatros español, inglés y francés, nos demuestran que los dramáticos de todos los tiempos se han comunicado entre sí sus particulares invenciones; ¿por qué vituperar tanto á Tamayo por haber seguido en esto su ejemplo? Para concluir este punto recordemos las innumerables acusaciones de plagio que hicieron á Byron los escritores de periódicos y revistas de su época, y las palabras con que á los que aprovechaban este pretexto para rebajar el mérito de aquel poeta, dirigía Walter Scott: «Es una ocupación favorita de estúpidos y pedantes hacer resaltar estas reminiscencias, juzgando que con ellas hacen descender á los genios de primer orden á una esfera vulgar, y colocan al autor en la misma categoría que á sus críticos».

*
* *

Hase dicho que Tamayo es el dramaturgo menos nacional, literariamente hablando, á pesar de su españolismo pintoresco, que consistía en ser católico y carlista. A cien leguas se echa de ver que no es la tranquilidad serena del alma, la que ha dictado semejante juicio á un novelista celebrado y muy distinguido. Ta-

---

(12) Además de los grandes dramáticos franceses imitaron á los poetas españoles: Harding, Rotson, Bois-Robert, d'Ouville, Saint-Macth, Montfeury, Mayret, Scarrón, Quinault, etc.

(13) *Le Théâtre espagnol.*—Alfred Gassier, págs. 335 á 353.

mayo en todas sus obras tiende á la tradición gloriosísima de nuestro Teatro, y aunque dignísimo de su siglo, nunca pierde su carácter general puramente español, ardiente y patético. Y por otra parte ¿cómo explicarse el éxito prodigioso de sus comedias, siempre que no se hubiese mostrado como compatriota de los que le aplaudían? ¿Quién, como él, supo trazar los cuadros magistrales en que tan fielmente se interpretan los sentimientos y aun las grandezas nacionales? ¿Quién, como él en pleno siglo XIX, supo renovar los días de nuestros inmortales siglos XVI y XVII, prestando nueva vida al ideal de Calderón y de Lope de Vega?

Argumentos de que Tamayo fué el continuador de la tradición poética genuinamente española son los orígenes de *El cinco de Agosto, Centellas y Moncada, La Ricahembra, El Castillo de Balsain, La locura de amor, Lo positivo, Lances de honor* y *Los hombres de bien.* Porque en estas obras pensaba y sentía, amaba y odiaba lo mismo que su país; porque en estos dramas daba elocuente testimonio de conocer todos los tonos que sabía habían de conmover más profundamente el corazón de sus conciudadanos, y usaba los múltiples medios de buena ley para granjearse sus simpatías; porque en estas creaciones presentaba todos los elementos poéticos, predominantes en la tradición y en la historia, en las creencias y en la vida de España; porque en estas producciones escénicas resplandecía con refulgentes destellos el arte de comunicar nueva vida á las antiguas y desfiguradas leyendas y crónicas de épocas anteriores, infundiéndoles, al utilizarlas, el ardor y fuerza del sentimiento nacional; porque, en una palabra, en ellas brilla la genial inspiración de su fantasía esencialmente española; por esto su Teatro no morirá jamás.

El españolismo de Tamayo consiste en ser católico y carlista. Es cierto; la moral purísima que enseña el catolicismo fué la única que guió la pluma de nuestro vate. Tamayo siguió como pocos y con constancia inquebrantable el sabio consejo del gran Lope de Vega: «Sobre todo debéis advertir, decía el *Fénix de los ingenios,* no introduzcáis en el Teatro cosas en demasía tor-

pes, con el fin de que hayan de resultar milagros de ellas; porque como los hombres prestan más atención á lo malo que á lo bueno, quédase más impreso en la memoria lo que se oyó de mejor gana; así en toda ocasión es justo evitar lo indigno como lo escandaloso.»

En cuanto á lo de que su patriotismo consiste únicamente en haber militado en el partido tradicionalista, oigamos á Fernanflor, testigo nada sospechoso de parcialidad en la materia. «Paréceme, dice, que se ha confundido en Tamayo lo religioso y lo político. Leídas sus obras con atención, difícil sería afirmar sus opiniones políticas. Más bien parece no tener ninguna: más bien parece que de clasificar á los políticos los clasificaría á todos sin distinguir entre... *los hombres de bien*. ¡Oh! ¡Si Tamayo hubiese sido Ministro, Presidente de las Cortes, notoriedad siquiera de un partido! Pero él no ha explotado á ningún partido; no hay, pues, dónde clasificarle.»

Cuando los espectadores de los dramas de Tamayo contemplan en ellos su propia imagen; cuando conocen de esta manera célebres y culminantes sucesos de los tiempos pasados; cuando se les ponen delante de los ojos los vicios de su época con el fin nobilísimo de fustigarlos y de enmendarlos, ¿cómo dudar, ni por un momento, de inscribir á este dramaturgo por sus muchos, legítimos é inmarcesibles lauros, con letras de oro en el catálogo de los insignes poetas continuadores de la dramática española, y jefe de una restauración literaria? ¿Quién después de observar el sello del españolismo impreso en todas sus obras no convendrá con nosotros en que el autor de *Un drama nuevo* pertenece á la familia gloriosa de Lope de Vega y Tirso de Molina, de Ruiz de Alarcón y de Moreto, de Calderón y de Rojas?



Imposible es precisar con exactitud la influencia que ejercerá Tamayo en la escena patria. La escasa ilustración del público; el errado camino que siguen muchos poetas, que no teniendo exac-

tas nociones de lo que debe de ser la moral en el Teatro, ó teniéndola por cosa de poca importancia, presumen que para retratar debidamente la naturaleza es necesario que el arte descienda á los abismos del vicio, que se deleite en exhibir repugnantes llagas sociales, en una palabra, que prescinden de elementos que se han estimado bellos hasta ahora, y esenciales en las regiones de la inspiración poética; la intolerancia de esos mismos partidarios de los poemas dramáticos experimentales, que anatematizan y condenan todo lo que no se ajusta á lo que ellos llaman sus ideales; el desdén de los amantes de los poemas escénicos de *tesis* ó de *problema,* ó de cualquiera de esas otras escuelas literarias que aspiran despóticamente al dominio de los diversos gustos é inteligencias, han obstruido las tablas de nuestros teatros con un cúmulo enorme de producciones, contadísimo número de las cuales alcanzarán los honores de la posteridad, que han ya recibido varias de Tamayo.

A la par que éste y Ayala, genuinos representantes de la alta comedia, aspiraron otros poetas á la renovación del Teatro nacional por medio de la moral y de la filosofía, grabando en sus obras dramáticas el sello didáctico y transcendental que poco á poco vino á convertirse en costumbre. El autor de *Verdades amargas, Alarcón, Grazalema* y *La cruz del matrimonio,* creyó que el Teatro es una institución moralizadora, y que al dejar de serlo deja también de cumplir con uno de sus fines principales, no buscando únicamente el espectador, según esa teoría, el placer estético, sino á la vez la enseñanza provechosa y adaptable á la vida práctica.

De esta tendencia docente y filosófica participó también la comedia en manos de Narciso Serra, y se infiltró sucesivamente en el drama histórico y en el de costumbres desde que en 1848 apareció sobre las tablas el célebre *D. Francisco de Quevedo,* de Florentino Sanz.

A ejemplo de los autores de *Consuelo* y de *La Locura de amor,* se escribieron: *Deudas de la honra, Quien debe paga, Justicia providencial* y *El haz de leña,* cuyo padre, Núñez de Arce, que ora

los componía por cuenta propia, ora en colaboración con Antonio Hurtado, discutía en ellos problemas trascendentales de filosofía y de moral pública.

Así las cosas, la revolución de 1868, rebasando los límites de la política y extendiéndose, como invasor Océano, á todas las manifestaciones de la vida social, coincidió en la esfera del arte con el eclipse de la inspiración sana y luminosa, con la apoteosis del vicio y la prostitución de la Poesía, cuyas doradas vestiduras se arrastraban por el lodo de las calles, y de cuyos labios aridecidos sólo brotaban la vulgaridad demoledora y el chiste obsceno. Ante tan lúgubres perspectivas enmudeció la exigua falange de los que supieron en días más serenos perpetuar las gloriosas tradiciones del Teatro español, invadido entonces por la parodia arlequinesca y las frívolas locuras de Offenbach.

«Tamayo, el creador sublime de *Un drama nuevo* y *Lo positivo,* dió por terminada su carrera con la estrepitosa silba que le valieron *Los hombres de bien;* Ayala, que había vendido su primogenitura á los hombres del desgobierno triunfante, arrinconó la lira para no verse obligado á convertir sus cuerdas en azote vengador; los dramáticos de menor talla seguían la consigna del silencio, ó se dedicaban á cosechar laureles de una popularidad efímera y deshonrosa. Algunas veces cruzaron por las tablas, como fugaces meteoros que servían para que mejor se conociese la abyección general, producciones nuevas de antiguos maestros que se llamaban García Gutiérrez ó Núñez de Arce (14).»

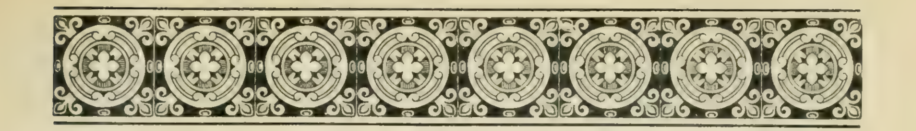
No es el drama de hoy más que un remedo fiel y constante del romanticismo, y del que creó la musa de Ayala y Tamayo y sus imitadores. El mismo espíritu de observación y análisis, el mismo estudio de las costumbres reinantes, aunque no el mismo sentido moral, que en *Lo positivo, Lances de honor* y *El tanto por ciento,* se observa en las obras de Echegaray y su escuela, y en

---

(14) *La Literatura Española en el siglo XIX,* por el P. F. Blanco García; capítulo XXII, pág. 390, Parte II.

las de varios dramaturgos sueltos. Sólo citaremos algunos de los escritores que nos vienen al pensamiento, de los que más procuraron imitar al eximio Tamayo. Tales son D. Ramón Nocedal en su castiza comedia *El juez,* y en la notable obra *La carmañola,* que tantas afinidades guarda con *Lances de honor* y *No hay mal que por bien no venga;* D. Valentín Gómez, que en *La dama del Rey, Un alma de hielo, La celosa de sí misma* y *Arturo,* dilucida asuntos nobles y de visible transcendencia moral; D. Juan José Herranz, que en el bello drama *Las tres cruces,* tomó por modelo á *La bola de nieve;* y el ilustre marino D. Pedro de Novo y Colsón, cuyo drama *La bofetada,* se parece mucho por su forma á las mejores de Tamayo.

Es cierto que el *naturalismo* impera en la época actual en el Teatro; es evidente que éste se nutre en gran parte de los llamados dramas de tesis, poemas escénicos de transcendencia y de ideas, en donde se descubre á simple vista artificio, cálculo, abstracción, situaciones y efectos rebuscados, hinchazón y amaneramiento del lenguaje, todo menos la característica del arte, la realidad de la vida; pero estos dramas efectistas morirán, á no dudarlo, á manos de sus propios excesos, y entonces esos seres privilegiados que se creen dotados de luces superiores, y que ahora con mal fingido desdén califican osadamente de antiguallas las obras inmortales de Tamayo y de Ayala y de otros vates insignes, observarán lo deleznable de los cimientos sobre que han querido levantar y fundar exclusivamente el edificio del drama moderno, y verán estupefactos renacer de entre sus ruinas el arte literario iniciado por estos esclarecidos varones, remozado con las ideas artísticas de los tiempos presentes y venideros.



CAPÍTULO V

Clasificación cronológica de las obras escénicas de Tamayo.—La historia de Juana de Arco en la literatura dramática.—Estreno del drama *Juana de Arco.*—Cotejo de esta obra con *La doncella de Orleans* de Schiller.—Tamayo como intérprete del Maestro germánico.—Personajes del poema.—Sus defectos y anacronismos. —*El cinco de Agosto.*—Su argumento.—Carácter ultraromántico de la farsa, de las figuras y de las pasiones.—Juicio que nos merece la novela dialogada *Un juramento.*—Colaboradores de Tamayo en esta obra.—La fábula.—Peligros que ofrece la asociación en el método de escribir para el Teatro.—Tipos y escenas culminantes.—El apropósito *Un marido duplicado.*—El melodrama *Fernando el pescador ó Málaga y los franceses.*—Razón de estudiar los ensayos y traducciones de Tamayo.—Ascendiente del género francés en el genio de Tamayo. —El drama *Tran-tran.*—Notas relativas al drama histórico *Centellas y Moncada.*—Sus autores.—Desarrollo del argumento.—Simbolismo de la obra.— Personajes más interesantes.—Es modelo del género romántico.—Referencias al juguete *Una apuesta,* y al drama *Una aventura de Richelieu.*

POCAS páginas ha inspirado á los publicistas, á los historiadores y al genio poético de las naciones cultas, antes de nuestros días, la gigantesca figura de la Doncella de Orleans. Verdad es que Cristina de Pisán en aquella época desastrosa para Francia, humillada en los campos de Crecy y Poitiers, cantó en áspero lenguaje los triunfos de Juana de Arco. Sabido es también que Shakspeare ofreció al pueblo inglés, excitado aún por la guerra de los Cien años, el carácter magnánimo de esta mujer,

en *Enrique VI* aunque falseado por completo (1). En su afán por legitimar la injusta guerra contra los ejércitos franceses, hizo de Juana una hechicera, á cuyo favor peleaban las furias desatadas del infierno. Con todo, la conducta del gran trágico y de sus contemporáneos no debe extrañarnos, teniendo en cuenta, que si en aquella heroica niña hubieran él y los suyos reconocido el brazo visible de Dios, con ello sólo condenáranse á sí propios, ya que su causa hubiera estado fuera de la protección divina; además de que siendo Juana un personaje sobrenatural, tal vez les faltó el elevado criterio que se requería para juzgar con acierto personalidad tan inspirada.

Conocidas son las palabras con que el Padre Mariana en su *Historia general de España,* defiende á esta mujer de singular vocación, diciendo que fué condenada injustamente, habiendo sido «honra perpetua de Francia, famosa en todos los siglos y noble como lo pronunciaron los jueces á quienes sometió años adelante esta causa el Pontífice Calixto, proceso y sentencia que hasta hoy se guardan y están en los Archivos de la Iglesia Mayor de París» (2).

Hacia el año de 1606 fué representada en Normandía una pieza escénica rotulada *Tragedia de Juana de Arco, dicha La doncella de Orleans*; de autor anónimo, no siendo por su estilo ampuloso y recargado de imágenes y metáforas, digna de grandes encomios (3).

Uno de los pocos poetas épicos que brillaron en Francia en el elegante y correcto siglo XVII, Juan Chapelain, se inspiró en los triunfos de Juana; pero su *Doncella de Orleans* fué fustigada sin piedad por Boileau, no consiguiendo con ella otra

---

(1) *Œuvres complétes de Shakespeare, traduits par Émile Montégut. Ouvrage couronné par l'Academie française. Tome cinquieme.—Deuxième édition, Paris, 1878.*

(2) Mariana, *Historia de España,* libro XX.

(3) *Paul Lacroix.—Bibliophile Jacob XVII une siècle des lettres, sciences et arts. France: 1590–1700.—Paris, 1882.*

cosa que poner en ridículo el nombre puro y glorioso de la pastora de Domrémy.

Nadie, en fin, ignora el infame crimen de Voltaire que osó manchar con torpes inmundicias en *la Pucelle* la figura más virginal y encantadora de la historia francesa, acción que le valió de uno de sus fervientes partidarios los siguientes apóstrofes: «Debe censurársele el haber profanado la memoria de Juana d' Arc, falseando la historia y haciendo reír á costa de uno de los tipos más puros de patriotismo y heroicidad.»

De todo lo expuesto se deduce que casi hasta nuestros tiempos no se ha hablado de Juana de Arco con el respeto y la consideración que merece la grandeza de su alma. A Michelet (4) corresponde en gran parte el honor de haber abierto ese gran corazón, explicando en su *Historia de Francia* las equivocaciones en que incurrieron preclaros ingenios, y sosteniendo con gran copia de razones y ejemplos que ningún siglo anterior al suyo tuvo criterio verdadero y seguro para juzgar almas de la índole de la de Juana (5).

Poco dice, ciertamente, á favor del patriotismo de la nación vecina el que haya sido un escritor extranjero el que ha vengado á tan ilustre hija de los ultrajes del cínico Voltaire, publicando á últimos de aquella centuria que había visto con dolor la aparición del odioso poema, un drama en que procuró contrarres-

---

(4) *Histoire de France*, par J. Michelet. *Nouvelle édition revue et augmentée.—Paris, 1879.*

(5) También se han inspirado en las hazañas de Juana de Arco en sus composiciones escénicas Temistocles Solera *(Juana de Arc*, drama lírico, en tres actos y un prólogo, escrito en italiano en verso y vertido al castellano en prosa, con música del maestro Verdi. 1847); M. Soumet *(Juana de Arco*, tragedia francesa en cinco actos, traducida al castellano por Jules Mantegues. Nueva-York, 1858); P. J. Barbier *(Jeanne d'Arc*, drame en cinq actes, en vers avec chœurs; musique de Ch. Gounod. Paris, 1874); José M.ª Pous *(Juana de Arco*, monólogo dramático histórico. Barcelona, 1892); M. Charles Desnoyer *(Jeanne d'Arc*, drama en cinco actos); D'Avrigni *(Jeanne d'Arc*, drama en cinco actos); etc.

tarlo y devolver á la noble figura parte de su gloria y de su pureza. Evidente es que aludimos á la *Doncella de Orleans* de Schiller (6), drama en que el autor no comprendió del todo el carácter de su heroína.

Dulcemente engolfado nuestro poeta en la lectura del Teatro de J. F. Federico Schiller, vino á encontrar en él un buen argumento para una producción escénica. En medio de las magnificencias de que rebosan las creaciones del simpático Maestro alemán, atrajo principalmente la precoz inteligencia de Tamayo la mencionada tragedia tenida por Göethe como la obra más perfecta de Schiller, desde el punto de vista del arte. Entonces se vió con sorpresa á un jovencito de 17 años trasladar á la escena española á la intrépida Doncella, que impulsada por el sentimiento religioso y por el amor de la patria, llevado á los límites de lo sobrenatural, se lanzó al fragor del combate despertando con su ejemplo los corazones dormidos y las energías aletargadas de la Francia entera.

El drama histórico *Juana de Arco,* dedicado por Tamayo á sus adorados padres (7), es por tanto una imitación del que os-

---

(6) *La Doncella de Orleans; tragedia romántica en cinco actos y un prólogo.* Trad. de José Yxart. (Dramas de C. F. Schiller. Barcelona, 1881, 4.°, páginas 259 á 376).

(7) *Juana de Arco, drama en verso, en cuatro actos y un prólogo; imitación de Schiller.—Obras de D. Manuel Tamayo y Baus,* ob. cit., T. II, págs. 1-114. El reparto en el estreno de la obra representada en el teatro de la Cruz el 21 de Octubre de 1847, á beneficio de D.ª Joaquina Baus, fué el siguiente: *Carlos VII, rey de Francia:* José Revilla.—*La reina Isabel, su madre:* Concepción Samaniego.—*Inés Sorel:* Carlota Giménez.—*Felipe el Bueno (Duque de Borgoña):* Pedro Sánchez.—*El Conde Dunois (bastardo de Orleans):* Juan Lombía.—*La-Hire y Duchatel, capitanes del ejército del Rey:* Hilario Peña y José Aznar.—*El Gran Canciller:* Felipe Díez.—*Lionel, general inglés:* Francisco Lumbreras.—*Un Capitán, ídem:* Pelegrín Ros.—*Un Heraldo, ídem:* Mariano Serrano.—*Thibaut de Arco, aldeano rico:* José Tamayo.—*Margarita:* Matilde Tavela.—*Luisa:* Joaquina Samaniego.—*Juana:* Joaquina Baus.

En la primera página de muchas de sus obras, hay especiales dedicatorias para su esposa, padres, hermanos y amigos del alma. Para todos tiene amantes frases y

tenta título análogo del vate germánico, y cotejadas cuidadosamente ambas concepciones literarias, se nota luego que nuestro poeta no sólo estudiaba con diligencia á su modelo favorito, sino que sabía interpretarlo con gusto, aunque ignorara á veces lo que debía conservar ó descartar. Así es que si bien en los dos primeros actos se confunden la inspiración lírica del poeta con la historia maravillosa de Juana, en los restantes se le arrebata gratuitamente la pureza absoluta de su alma. Se la supone enamorada del bello guerrero inglés Lionel, error capital que falsea ya todo el carácter de la protagonista en el resto de la obra, que muere al final del último acto en medio del combate, rodeada del Rey de Francia, duques, nobles y soldados, sustituyéndose así por una aparatosa apoteosis la verdad histórica, que nos atestigua expiró mártir de la fe en la hoguera que sus verdugos le prepararon en Rouen.

---

elogios sin cuento, pues Tamayo en vez de criticar las miserias, defectos y flaquezas de los demás y ser émulo encarnizado de sus compañeros de letras, publicó á todos los vientos el mérito y el valor de muchos, animando á todos y muy especialmente á la juventud laboriosa. Como todas ellas son modelo de sencillez, de brevedad y de buen decir, transcribiremos algunas, ora en el texto, ora como notas.

Lleva *Juana de Arco* la presente dedicatoria de Tamayo á sus padres: «No una vez sola, objetos de todo mi cariño, os he debido la existencia. Y cuando, reprimidos sabiamente los desacordados ímpetus del abril de nuestros años, me habéis llevado á senda de dichas inefables, abriéndome con llave de oro la que dirige á conquistar el aprecio y consideración de los hombres, rebosando mi corazón en alegría, en gratitud eterna, os dedico este primer ensayo literario, que os pertenece, porque además le habéis concebido y escudado con vuestro nombre. En viva lucha con mil encontrados sentimientos; desolada vuestra alma y llena de ansiedad ante un pueblo numeroso y entendido; interesadas las más caras prendas de vuestro amor, infundisteis fuego de vida á mi obra, y mudos de placer me brindasteis con un triunfo que era todo vuestro.

«Ya he pisado venturosamente esa senda á que con tanto empeño me llamasteis. El cielo, propicio, ha coronado mi obediencia. ¿Llegaré al anhelado término de mis mejores esperanzas sin que desgarren las espinas mi corazón y le llenen de desaliento? ¿Podré algún día corresponder dignamente á vuestro esmero y al delirio con que me amáis? Quiéralo Dios.—MANUEL.»

El poeta español, por tanto, al igual que el alemán, para dar carácter más dramático al personaje, nos lo presenta en un momento dado súbitamente poseído de amorosa pasión, con lo que se supone á la virgen, sorda á la voz divina, que le había ordenado «cerrar su corazón á todo amor terrestre.»

La supuesta infidelidad es en Juana el origen de sus humillaciones; de la acusación de maga que lanza sobre su cabeza su propio padre, que enfurecido la maldice públicamente; del alejamiento de las tropas que antes conducía á la victoria; y en fin del abandono de la protección de Dios. La Doncella aguanta todos estos ultrajes desdeñando defenderse, con lo que la creen todos mensajera del infierno, y se apartan de su lado desde el Rey hasta el último soldado. Juana rechaza al fin la mano y el amor de Lionel, á quien sólo quiso en un momento de alucinación, y desamparada de todos, queda prisionera de sus irreconciliables enemigos los ingleses. Entonces al oír que los franceses son derrotados y hecho prisionero su Rey, recobra la energía, rompe las ligaduras, arrebata una espada, y saltando por todos los obstáculos se lanza á la pelea. Liberta á Carlos VII, y herida, muere victoriosamente sonriendo con el estandarte flordelisado en la mano.

Guardó Tamayo la división en cuatro actos y un prólogo del original, y aunque respetó los toques del pincel del gran Maestro, introdujo algunas acertadas variaciones para dar más regularidad y harmonía á la obra, y hacer que desapareciera aquello que es peculiar del Teatro alemán, y que hubiera sido impropio y aun violento en el castellano. Así observamos que en *Juana de Arco* se han modificado algunos personajes, y suprimido otros por innecesarios y perjudiciales para el desarrollo lógico de la acción, como son: el Arzobispo de Reims y los caballeros Chatillon, Raoul y Montgomeri.

La representación de *Juana de Arco* despierta vivo interés dramático; la pureza, caridad, amor, dolores, pasiones, entusiasmos, desfallecimientos y la responsabilidad de la misión providencial de la virgen lorenesa, lo mismo que los afectos de los

demás interlocutores, llegan al alma y establecen intensa corriente de simpatía con los espectadores.

La adoración de Tamayo por Juana de Arco y su estro poético noble y levantado, perjudican á veces el movimiento escénico, sucediendo á la protagonista de este drama algo parecido á lo que le acontece á la misma figura histórica de otro drama castellano que se estrenó bastantes años después, esto es: «Que no es la encarnación de la heroína francesa; es más bien su espíritu puro que se canta á sí mismo, condensando en hermosas imágenes el maravilloso poema de su vida (8).»

Con ráfagas de inspiración pintó Tamayo el abatimiento del corazón de la pobre pastora al dejar los lugares donde pasara sus días infantiles (9):

¡Adiós, valles tranquilos y apacibles!
¡Adiós, montañas dulces y risueñas,
Adiós! En vuestras vírgenes alfombras
No hundirá ya su planta vuestra sierva.
¡Adiós eterno vuestra Juana os dice!
Césped que yo regué siempre contenta,
Arboles que plantó mi débil mano,
Reverdeced gozosos en mi ausencia.
Adiós, grutas y frescos manantiales;
Adiós, eco sonoro, placentera
Voz de los valles, que por tanto tiempo
Jamás negaste á mi canción respuesta.
¡Teatro de apacibles alegrías,
Adiós; por siempre, adiós! En las praderas
Dispersaos, incautos corderillos:
Vuestra pastora amiga al fin os deja;
Que otro rebaño sobre campos rojos
Va en la furia á guiar de la tormenta.

---

(8) *La Virgen de la Lorena; drama histórico en tres actos y en verso, original de D. Juan José Herranz.* Madrid, 1874. *(El Teatro*, colección de obras dramáticas y líricas).

(9) Prólogo, escena III.

El último acto rebosa de vida, de movimiento y de situaciones. Juana, prisionera de Isabel de Baviera, y encerrada en una fortaleza junto á la que luchan encarnizadamente ambos ejércitos, al oír que los franceses llevan la peor parte y están á punto de ser vencidos, y que su Rey ha caído ya en poder de sus contrarios, enardecida al escuchar la música marcial de su tropas, exclama (10):

Ya la canción guerrera de mi pueblo
Retumba aquí, mi rabia despertando.
¡Adelante, valientes, adelante!
¡La campiña tornad sangriento charco;
Rodad sobre el inglés cual roca enorme
Desprendida del monte por el rayo!
¡Muera! ¡Adelante! ¡Muera, pueblo mío,
Nada debes temer, voy á tu lado!
¡Ya delante de ti blanca bandera
Llevar no puedo, cual triunfante ornato;
Pero los fuertes muros que me oprimen
Rápida el alma mía ha traspasado,
Y ardiendo en sed de libertad y gloria,
Contenta sigue tus guerreros cantos!

La figura grandiosa de Juana ocupa todo el cuadro, dejando muy breve espacio para el simpático bastardo de Orleans, Conde de Dunois, y permitiendo á duras penas bosquejarse en el fondo la severa sombra de su padre. En inmensa lontananza vense también el Rey de los franceses, su célebre dama Inés Sorel y muchos de los personajes de aquella corte y de aquel siglo. Dos figuras hay sin embargo más perceptibles: el de la Reina, baldón de madres y de princesas; y el del capitán inglés Lionel, tipo de fanáticos y de traidores.

Siendo *Juana de Arco* uno de los primeros frutos del ingenio de Tamayo, á nadie asombrará que denote impericia en el dominio

(10) Acto IV, escena VI.

de los resortes escénicos, y que la versificación no sea todo lo depurada que la magnitud y las proporciones del argumento requieren. A trechos es flúida, robusta y brillante; trozos hay llenos de mágica poesía, de galanas imágenes y pensamientos profundos como los mencionados cadenciosos versos en que con tiernos y sencillos acentos se despide la aldeana de los sitios en que se deslizara su niñez.

La literatura patria puede congratularse de que, además de las elocuentes palabras del maestro Mariana, un poeta tan genuinamente español como Tamayo, haya trazado también con rasgos vigorosos la fisonomía de la gloriosa virgen (11).

Mi nombre es Juana; la existencia debo
Á un humilde pastor; mi pobre cuna
Mecióse en Domrémy; corto rebaño
Niña guardé; su número crecía
Al par que la niñez abandonaba,
Y cuando sierva impía
Al padre abandoné del alma mía,
El sol, que de mis triunfos se alegraba,
Con todo su rebaño me veía.
Siempre mi lecho fué peñasco frío
Halagado del viento y del rocío.

En un anacronismo y algunos extravíos incurrió Tamayo en esta obra. Con la historia en la mano se demuestra que es una pura fábula la influencia de Inés Sorel sobre Carlos VII, ya que sólo fué conocida de este monarca aquella mujer con posterioridad á la fecha en que se supone acontecieron los sucesos. Hubiera también sido preferible que no mezclara con la vida de Juana el tipo odioso de Isabel de Baviera, encarnación viviente del vicio y de la perfidia (12).

*
* *

---

(11) Acto I, escena XII.

(12) Hizo por algunas noches, este drama, las delicias del público madrileño, y es uno de los últimos que consta fuese representado por los padres de nuestro

Muy gravemente escribe Fernández Flórez, literato de buena cepa, pero más amigo de hacer frases y de lucir su fértil ingenio, que de reflejar con fidelidad el espíritu y las condiciones del hombre ó de la obra por él examinada, que el romántico drama *El cinco de Agosto* (13), fué la primera y última equivocación de Tamayo; afirmación que se ha venido luego repitiendo por la mayor parte de los que posteriormente han escrito acerca del ilustre creador de *Un drama nuevo,* y que á nuestro juicio dista mucho de ser exacta. En primer lugar, porque se ha censurado después, aún por varios de los que tal dicen, y con razón, alguna de las piezas dramáticas de Tamayo, con lo que queda demostrada la falsedad de la segunda parte del *apotegma*. Y en cuanto á lo de que fué su primer extravío, opinamos que los que tal piensan no han parado mientes, ni en las circunstancias especiales de la época en que nació la obra, esto es, en el ambiente poético que se respiraba en España en el año de 1848, ni en los propósitos que abrigaba el escritor al darla á luz, ni, en fin, en la escasa edad de éste en aquel entonces.

Ufano el joven Manuel por sus primeros triunfos escénicos, y dejándose llevar de la moda y del hervor de las pasiones, bosquejó en breve espacio de tiempo una comedia nueva, hija exclusiva de su ingenio. Teniendo presente el estado literario en que nuestra patria se encontraba al promediar el siglo XIX, es decir, en aquellos tiempos en que la inspiración y la poesía llenaban toda la vida, produciendo grandiosas concepciones, aspiraciones elevadas y piadosas plegarias, á la par que monstruos, torpes deli-

---

poeta. La célebre Joaquina Baus, de espléndida figura, heredera de los papeles del Teatro antiguo de la Rita Luna y hermosísima dama de *Lo cierto por lo dudoso,* superó los deseos de su hijo en el papel de la protagonista.

(13) *El 5 de Agosto; drama en cuatro actos y en verso, original de D. Manuel Tamayo y Baus. Representado con aplauso en el teatro de la Cruz. Madrid,* 1849, 4.º, 78 páginas.—El reparto fué el siguiente: *El Peregrino:* José Tamayo.—*El Conde:* Juan Lombía.—*Genaro:* Manuel Ossorio.—*Alberta:* Joaquina Baus.—*Adaleta:* Joaquina Samaniego. Estrenóse el 7 de Diciembre de 1848.

rios, deseos rastreros, ideales mezquinos y horribles blasfemias, se explica la índole ultraromántica de este drama.

El asunto por extremo fantástico del lúgubre *El cinco de Agosto,* se supone histórico y se remonta nada menos que al siglo XI, y si bien es bueno, como fué desarrollado con poco acierto, merced á la forzosa inexperiencia del autor, murió pronto al ser ofrecido al público. Pereció, al no ser comprendido por el vulgo, como cualquiera de esas producciones triviales, sin colorido, que vemos desfilar diariamente ante nuestros ojos.

El primer acto transcurre en las inmediaciones del negrùzco y ruinoso castillo del Conde de Armengol, próximo á Barcelona, situado al pie de una montaña. Baña la escena una luna clarísima, y hablan los interlocutores arrullados por el ruido suave de las olas del mar en calma que se percibe muy cercano. El segundo tiene lugar en el frondoso jardín de la solitaria fortaleza, alumbrado también por un cielo transparente y lleno de estrellas, y escuchándose allá en el fondo el harmonioso y dulce sonido del chorro de cristal de una fuente que cae sobre la piedra, las hojas y las flores; el tercero, en el patio de la mansión feudal, y finalmente el último, en el panteón del castillo, en medio de la mayor lobreguez, entre sepulcros de mármoles y ataúdes. .

Alberta y Adaleta, madre é hija, mueren de amor por un mismo hombre, hasta el extremo de que aquélla, en el paroxismo de la desesperación, al ver que su hija le arrebata el cariño de aquel á quien ella idolatra, la maldice.

Genaro, que es el mortal por quien suspiran las dos mujeres, condensa por su parte la vehemente pasión que le abrasa el alma, en estas palabras (14):

Y cáusame envidia suma
esa fuente que suspira,
y el lucero que te mira
y el jazmín que te perfuma.

(14) Acto II, escena III.

Al final aparece el marido de Alberta, á quien se suponía ajusticiado, y en compañía de Genaro y de cierto Conde horriblemente feo, que durante toda la acción aspira también á casarse con Adaleta, parten todos para Tierra Santa, con el objeto de rescatar los Sagrados Lugares, á invitación del reaparecido, que exhorta á ello á los interlocutores del sexo fuerte:

Vámonos nosotros á morir por Cristo
do Cristo Redentor murió por todos.

Uno de los fines que Tamayo se propuso con este drama fué conmover y hacer sentir; lo que consiguió cumplidamente, pues en él no faltan víctimas y verdugos, puñales y venenos, desafíos y ejecuciones, espectros y delirios, y aventuras de toda clase, con la inevitable lucha entre el honor y el deber. Los personajes, si exceptuamos el del Conde, que es repulsivo, desagradable é inconsecuente, son muy bellos.

La versificación rebosa en ocasiones de candorosos alardes de lirismo y de monólogos con exceso prodigados é inútiles, tanto para la perfección del conjunto como para la harmonía de los detalles. Pero á pesar de todas sus quimeras, extravagancias, contradicciones é inverosimilitudes, deberá esta obra ser siempre consultada para la historia de nuestra literatura contemporánea, á juicio del erudito bibliófilo Vicente Barrantes, que justificó su opinión con el siguiente razonamiento (15): «Sin que nosotros pretendamos realzarla más que á lo justo, creemos que los que la han anatematizado creyéndola indigna del puesto que parece querer ocupar, han dado en el escollo en que se estrellan muchos críticos al juzgar á Shakespeare. Para formular un juicio digno de tal nombre, acerca de las producciones de un autor, nos ha ense-

---

(15) *Año cómico de 1849.* Revista retrospectiva. Art. III. *El cinco de Agosto,* por Vicente Barrantes. *(La Ilustración,* de Madrid, periódico universal. Sábado, 5 de Marzo de 1849).

ñado la moderna filosofía literaria á tener en mucho las circunstancias excepcionales en que se pudo ó debió hallar al escribirlas. ¿No sería un absurdo exigir de un poeta dramático que introduce un género nuevo, perfección, cuando da su primer paso en una senda tan llena de abrojos como desconocida? ¡Pues qué! ¿Hase visto alguna vez en cualquiera de los ramos del entendimiento, una transición rápida? Cuando *El Trovador* y algún otro drama que no recordamos abrieron al romanticismo, puesto en boga por Víctor Hugo, las puertas de nuestro teatro, ¿hubo algún crítico que se atreviese á decir que por no ser un tanto defectuosos, y de un género casi desconocido, no se les debería conceder carta de naturalización en nuestra escena?

«Y *El cinco de Agosto* está en igualdad, si no de mérito, de circunstancias con aquéllos. Su autor se propuso hacer un drama alemán, metafísico en sus aspiraciones, cristiano, grande y filosófico en el fondo. No creemos que lo haya conseguido, pero por esta cualidad al menos que revela profundo estudio, cosa tan rara en nuestra juventud actual, é intenciones innovadoras, merece en nuestro concepto que los hombres ilustrados le animen en la difícil y gloriosa tarea á que ha levantado su pensamiento.»

Abundamos nosotros en las propias ideas de este elegante escritor extremeño, ya que algunos errores eran imposibles de evitar á los cuatro lustros de existencia, porque á esta edad nadie anda con paso firme en medio de las sutilezas morales y filosóficas, ya que «el hombre siente en su primera juventud; proyecta y ambiciona en la edad robusta; y madura ya su razón en la declinación de la vida, entra en la jurisdicción de la filosofía, busca con preferencia los conocimientos útiles y se alimenta con las altas verdades que pueden conducirle á la verdadera felicidad (16).»

En resumen: *El cinco de Agosto,* con sus encantos, arranques patéticos é inesperados, con sus bellezas y aun con sus defectos,

---

(16) Jovellanos: *Cartas inéditas.—Analogía del Siglo.*

sirvió para probar el temple del alma y la fuerza y ardor de la imaginación de Tamayo, personificando en tal drama la idea de la Providencia, y dando á conocer que nunca es tarde para el arrepentimiento.

*
* *

La índole de la producción que ahora vamos á analizar puede caracterizarse con el nombre de *novela dramática*. En efecto, el asunto de *Un juramento* (17) es el mismo que el de una novela de Pablo Feval, y muestra también en su desarrollo notable semejanza con una leyenda de Alejandro Herculano, el historiador más concienzudo que ha tenido en el pasado siglo la nación portuguesa.

Los autores conservaron los principales personajes y los incidentes más culminantes de la novela; variando empero la índole de los unos y modificando y complicando los otros. La Reina subsiste, pero D.ª Inés de Godaval ha desaparecido; quedan también Simón de Vasconcellos, su hermano D. Luis de Souza, el infante D. Pedro, Conti, Baltasar, y en fin el célebre Ascanio Macarone dell'Aquamonda.

El creador de la novela histórica, Walter Scott, con su gran caudal de erudición y fantasía rica y poderosa, avasalló á los pueblos cultos y recorriólos todos con sus obras, arrastrando en pos

---

(17) *Un juramento; drama en cuatro actos y un prólogo* (verso), *escrito sobre una novela de P. Feval, por los Sres. D. L. Fernández-Guerra, D. M. Tamayo y D. M. Cañete.* Madrid, 1848, 4.°, 77 páginas.—Personajes del prólogo: *Isabel; Gabriela; El Infante D. Pedro; Simón de Souza Vasconcellos; Carnavalett; Caballero 1.° y 2.°; Cortesanos.*—Personajes de los actos: *Simón de Souza Vasconcellos; El Infante D. Pedro; Luis de Souza; Ascanio Macarone dell'Aquamonda; Baltasar; Isabel; Gabriela; Criados; Artesanos 1.° y 2.°; Pueblo; Soldados.* La acción acontece en Lisboa el año de 1662. Se representó por primera vez en el teatro del Instituto el 31 de Mayo de 1848. Lumbreras y la Srta. Jiménez desempeñaron los papeles de *Simón de Souza Vasconcellos* y de la reina *Isabel* respectivamente.

de sí innumerables imitadores. En Francia, en España, en Portugal, en Italia, fueron no pocos los literatos que se lo propusieron por modelo; pero la inmensa mayoría por carecer de sólida instrucción y recto criterio, quedaron de él muy distantes. Así los escritores que tomaron como fundamento de sus obras reminiscencias históricas, crearon, en no pocas ocasiones, caracteres disconformes con la época que describían, haciendo obrar y hablar á los personajes con tanta inverosimilitud, que época y tipos se distancían *toto orbe* de la realidad histórica.

Por aquel entonces se habían hecho ya en nuestra patria no pocas traducciones, plagadas de galicismos y descuidos en el estilo y en el lenguaje, de las novelas de los Dumas (padre é hijo), Balzac, F. Sué, Soulié, Jorge Sand, Montepin, Feval, Ainard, Ponson du Terrail, Paul de Koch y otros autores, varios de los cuales se apartaron del verdadero fin del novelista, que no es otro que deleitar por medio de la belleza, imprimiendo funestas huellas en los escritos de nuestros autores.

Así se explica que llegara á manos de Tamayo una versión al castellano de *Los caballeros del Firmamento* de Feval (18), novela que si bien no es una reproducción al por menor de la época de la menguada soberanía de Alfonso VI de Portugal, no están, con todo, tan barajados en ella los caracteres y las costumbres, como en algunos de los libros debidos á los literatos que acabamos de mencionar. Aun sin ser fiel la pintura de los personajes con la verdad psicológica é histórica, y hallarse el color local á veces falseado á través de fantásticas é imposibles aventuras, de la complicación de la fábula y de inverosimilitudes y sorpresas, se vislumbra en el fondo, el corrompido reinado de aquel segundo vástago de la Casa de Braganza, que casado con María de Aumale, princesa de Saboya *Nemours,* no dejó por eso su vida de disipación y orgía hasta que, separado de su esposa, fué relegado á la

(18) *Los caballeros del Firmamento,* de Pablo Feval. Traducción de don L. B.—Barcelona, 1847.

isla Tercera, después de haber renunciado la corona con que tan indignamente había ceñido sus sienes.

La dificultad de la tarea de convertir una novela ó leyenda en comedia ó drama está en razón inversa de la facilidad de la operación de desleír un pensamiento, versículo, idea ó drama en una relación novelesca. La razón es obvia. Cuando se amplía en vez de reducir, basta que se abandone á su inspiración el que perifrasea; pero cuando se sintetiza en lugar de ensanchar, entonces es sumamente arduo el dar al parto del ingenio la animación, viveza y energía que exige el Teatro, conservando de su original todas sus líneas primitivas, dando el contorno debido á los tipos, disponiendo los sucesos con la gradación y naturalidad necesarios al interés, y supliendo, en fin, en ligeras exposiciones todo lo que se omite.

Esto unido á lo peligroso que es, por lo general, el método de asociación para escribir comedias, porque no es frecuente que se reúnan dos ó más hombres de facultades suficientemente harmónicas para componer una obra, como si fuese pensada y escrita por uno solo, explica sobradamente la obscuridad de *Un juramento* y la falta de unidad y entonación en los interlocutores. Coparticiparon en este drama, junto con Tamayo, D. Luis Fernández Guerra, y el laborioso é inteligente D. Manuel Cañete, que ya por aquella sazón había hecho representar con aplauso sus primeros ensayos drámaticos: *Lo que alcanza una pasión, Un rapto en Granada, El Duque de Alba* y *Los dos Foscaris*.

Pero los esfuerzos aunados de Guerra, Tamayo y Cañete, por razón de las causas antedichas, y la inexperiencia de alguno de los tres, no consiguieron otra cosa que escribir una *novela dramática*. La fábula ofrecía materia suficiente para elaborar sobre ella un cuadro escénico interesante, histórica y psicológicamente considerado. El Conde de Castel Melhor, Juan de Vasconcellos Souza, tuvo de su matrimonio con D.ª Juana Pereira dos hijos gemelos Luis y Simón Souza, á quienes hizo jurar guerra á muerte á los traidores que rodeaban el vacilante trono de Alfonso VI, pocos momentos antes de que su corazón dejara de latir:

«No faltarán traidores que os digan: yo soy omnipotente, ayudadme y participaréis de mi poder: cerrad los oídos, D. Luis. Vendrán después sabios falsos y dirán: el rey es incapaz para la gloria de Portugal; elijamos otro más digno. Simón: tú tienes un amor ardiente á tu país; no escuches estos consejos pérfidos. Permaneced ambos fieles, leales é inalterables: acordaos que sois Souzas.» De ello no se olvidó el franco, varonil y generoso D. Simón; no así el ambicioso y astuto D. Luis.

A pesar de las bellezas parciales y de los rasgos enérgicos que ilustran los ardientes amores del noble Simón de Vasconcellos hacia su Reina, á quien aconseja, movido por su lealtad inquebrantable, que contraiga nuevo matrimonio con el príncipe hermano de su primer marido; á pesar de los hechos del buen Baltasar, que tiene todos los elementos necesarios para ser una figura interesante, y los de Castel Melhor, Conti Vintimiglia y Ascanio Macarone dell'Acquamonda, que dan al cuadro el claro obscuro necesario, esta obra no llega á cautivar el ánimo, porque sus escenas se ajustan entre sí tan sólo levemente, sin sujetarse á un verdadero plan dramático. Los sucesos novelescos, inverosímiles é inmotivados, impiden que el espectador llegue á impresionarse en lo más mínimo. Para el que no haya leído la miserable historia del reinado de Alfonso VI de Portugal, y no conozca tampoco la novela de Pablo Feval, son tantas las aventuras que llevan la atención de una situación interesante á otra, que llegan á cansar y marear sin que uno acierte á explicarse no pocos de los sucesos que ante su vista se desarrollan.

Con todo, descuellan en el drama por su novedad las escenas entre Simón vestido de religioso y su enemigo Conti; las del primero y la Reina con Castel Melhor, y de Simón y Ascanio en los actos primero y cuarto. La índole literaria también es muy recomendable, expresándose los pensamientos en versos igualmente flúidos, correctos y en ocasiones vigorosos.

*
* *

Algunos meses después y acercándose las Navidades de 1849, con el único propósito de divertir las melancolías de los madrileños durante la regocijada Noche-Buena, unióse Tamayo con su hermano en letras D. Miguel Ruiz y Torrent, y de consuno escribieron la comedia en un acto, de enredo y puro entretenimiento, intitulada *Un marido duplicado* (19). La precipitación con que ambos poetas hubieron de borrajearla y su inexperiencia no fueron bastantes para que la pieza carezca de interesante trama y deje de ofrecer situaciones agradables salpicadas de chistes cultos.

Dentro del mismo año terminó Tamayo otra obra, perteneciente á la literatura dramática patriótica, tan en boga entre nosotros á principios del siglo pasado. La obra está dividida en tres actos y diez cuadros, suponiéndose que la acción ocurre en Málaga, y merced á las libertades que se tomó en cuanto á los hechos, consiguió despertar el entusiasmo del pueblo. Intervienen en el cuadro generales, oficiales, soldados españoles y franceses, abundando también en él las reuniones de conspiradores, revelaciones asombrosas, delaciones universales, conjuraciones, consejos de guerra, cartas comprometedoras, cárceles, reos llevados al suplicio, combates, banderas, muchos gritos y no pocos tiros. Mejor que *Fernando el pescador ó Málaga y los franceses* (20) le cuadraría el nombre de su protagonista *Medrana*,

---

(19) *Un marido duplicado; comedia en un acto* (prosa), *original de los señores D. Manuel Tamayo y Baus y D. Miguel Ruiz y Torrent, representada en el teatro de la Comedia (Instituto), el 24 de Diciembre de 1849.*—Madrid, 1850, folio á dos columnas, 11 págs. (Biblioteca dramática).—Reparto en el día del estreno: *D.ª Damiana Chinchilla:* Sra. Hernández —*D.ª Juanita:* Sra. Pastor.—*Juana:* Srta. Monterroso.—*D. Julián Tronera:* Sr. Dardalla.—*D. Aquilino Medrana:* Sr. Aguirre.—*Silvestre:* Sr. Pando.—*Un mayoral:* Sr. Guerrero.—*Un criado, Viajeros, Mozos de posada.*—Lleva la censura de la Junta de los Teatros del reino, de 20 de Diciembre de 1849.

(20) *Fernando el pescador ó Málaga y los franceses: drama en tres actos y diez cuadros, original de D. Manuel Tamayo y Baus, admitido para su representación*

verdadero *héroe por fuerza* á quien obliga á serlo su propia mujer, llevada del ardor bélico, obligándole á conjurar hasta el punto de comprometerle y exponerle á ser fusilado. El resultado no hubiera sido muy halagüeño, si el autor no llamara al final, en su auxilio, al general Ballesteros que andaba por las cercanías de Málaga en la época á que la acción se refiere, entrando en efecto en la ciudad y escarmentando duramente á los franceses, apareciendo á la postre en la escena con banderas desplegadas en medio de los gritos frenéticos de ¡Viva la independencia nacional! En este melodrama patriótico-romántico, por el estilo de los de Bouchardy, no falta ni traidor ejemplar que muere á la postre á manos del hombre bueno, constituido en instrumento de la Providencia; ni virtud recompensada y crímenes y malas artes castigadas, sacándolo á flote el patriotismo, cuerda que bien pulsada siempre resuena bien. La prosa es correcta.

Para valorar y aquilatar los merecimientos de Tamayo hemos creído preciso no sólo examinar las obras prodigiosas de su ingenio, sino también todo este cúmulo de *ensayos* y *traducciones* en que siempre dejó la huella de su garra real de león, y en los que brillan su intuición maravillosa del Teatro, su conocimiento acabado de los resortes escénicos, su arte de simplificar la composición, su talento en esbozar caracteres, y el lenguaje propio, natural y castizo que esmalta todas sus obras; pero como piezas hechas ó en sus albores literarios, ó con el solo objeto de abastecer el repertorio de los actores amigos ó de dar á conocer en España obras del Teatro extranjero, aplaudidas á la sazón, aunque mejoradas por él, no puso en ellas su alma, y no pudo alcanzar

---

en el teatro del Drama, el año de 1849. Madrid, 1850, folio á dos columnas, 25 páginas. (Biblioteca Dramática. T. IX).—Personajes: *Fernando; Guillermo; Tiburón; D. Álvaro; Un capitán; Un francés; Antoñuelo; Un hombre del pueblo; Tres conjurados; D.ª María; Bárbara; Prudencia; Un carcelero; Un soldado español; Un juez; Pedro; Una mujer.* La licencia del 13 de Junio de 1849.—Representóse por primera vez, el 25 de Octubre de 1850.

por tanto la nota de la perfección absoluta á que tanto se hubo de acercar en las obras maestras de su propio ingenio.

La influencia de allende el Pirineo, que ya se trasluce en el estilo y corte de *Fernando el pescador,* persiste en la comedia en dos actos que dió á luz Tamayo, bautizada con idéntico nombre que la letrilla política *Tran-tran* (21), de Bretón de los Herreros. Con este arreglo, hecho con tino y gusto, en prosa y verso del famoso original francés *Les enfants de troupe,* cuyo protagonista desempeñaba en aquella sazón en París de un modo inimitable el célebre Bouffée, principió Tamayo la serie de refundiciones del francés que con sorprendente actividad llevó á cabo. La pieza es de escasa significación, y se aplaudió por la viveza del diálogo, situaciones de buen efecto y sonora versificación (22).



(21) *Tran-tran, drama en dos actos, arreglado del francés en prosa y verso, por D. Victorino y D. Manuel Tamayo y Baus. Este drama ha sido aprobado para su representación por la Junta de Censura de los Teatros del reino, en 30 de Marzo de 1850. Madrid, 1850, 4.º, 47 págs.—Representóse por primera vez en el teatro del Drama el 31 de Marzo de 1850.*—Personajes: *El coronel; El capitán; Luis,* alférez; *Longinos de la Torre,* tambor mayor; *Tran-tran,* tambor; *Clara,* hija del coronel; *D.ª Robustiana,* modista sumamente gruesa; *Rosa,* doncella de Clara; *Agustina,* costurera; *Un oficial.*—Los autores dedicaron la obra á Carmen Carrasco, encargada del papel principal que interpretó á satisfacción del público, pues puso de manifiesto el atolondramiento y sentimentalismo del joven tamborzuelo.—Este drama se encuentra manuscrito en la Biblioteca Municipal de Madrid.

(22) *Tran-tran* algunos años más adelante fué convertido por D. Victorino Tamayo en una zarzuela en tres actos, en prosa y verso, con el título de *El hijo del regimiento,* que fué representada con música de D. Cristóbal Oudrid, en el teatro del Circo, en 1857. Cantáronla la Srta. Ramírez, la Rivas, y los Sres. Obregón, M. Fernández y Becerra, y aunque es bastante mala por carecer de interés y de verosimilitud, consiguió llenar durante muchas noches el coliseo de bote en bote. Esto fué debido á que dicha zarzuela pertenece al género de aparato, pues el ruido de tambores y las evoluciones militares no cesan y en el segundo acto salen á la escena hasta cuatro caballos de carne y hueso.

Es digno de alabanza el duo del tercer acto y de censura las escenas de insubordinación militar y el tipo cobarde del capitán español.

Compulsando el ilustre prócer catalán D. Benito de Llanza y Esquibel, Duque de Solferino, que empleaba sus ocios en el cultivo de las letras con honra propia y provecho ajeno, los *Anales de la Corona de Aragón* de Zurita, la *Crónica universal de Cataluña* del Dr. Jerónimo Pujades, la *Cronologia Regum* de Roquens Pyrrus, y cuantas obras de historiadores y cronistas de nuestra tierra, aragoneses y sicilianos pudo hallar á mano, como las de Desclot, Villanüs y Muntaner, rehizo una leyenda ó tradición genealógica del siglo XIV, referente al noble origen de la casa de Centellas, á la que pertenecía su linajuda consorte la Excma. Sra. D.ª María de la Concepción Pignatelli de Llanza. Pero no teniendo el Duque amistad con las hijas de Apolo y tropezando por ende con las dificultades de la rima, que él creía candorosamente era *conditio sine qua non* para que una obra escénica fuese aplaudida en España, llamó en su auxilio á nuestro Tamayo, cuya fama, siempre creciente, á despecho de sus émulos, comenzaba á cundir por toda la Península. Halagado debió de hallarse el amor propio del joven poeta al verse solicitado, él que hasta entonces, á fuer de ingenio dramático novel, había tenido que ofrecer con cierta porfía los primeros frutos de su numen á los empresarios sus amigos, ó á los actores sus conocidos.

Tamayo aceptó gustoso la proposición que se le hacía, aunque resistióse á la idea del Duque de cambiar los nombres de *Conrado Llanza* y *Roger de Lauria* por los de *Fulco de Centellas,* y *César de Moncada,* pues juzgaba no ser decisiva la razón de que estos dos últimos ofrecían más abundante suma de consonantes. Allanóse por fin á las exigencias del Mecenas que ya había recogido en las tablas algunos triunfos, aunque esterilizaba sus apreciables condiciones cierto desequilibrio entre la facultad creadora y la de ejecución, y juntos ambos jóvenes, dieron principio á la ardua tarea de dar nueva vida en una fábula, á los hechos gloriosos de los héroes que brillaron cual lumbreras de primera magnitud en la corte de los Reyes de Aragón, y entre los excelsos Condes de Barcelona.

En este drama aspiraron sus autores á lo heroico, y tomaron

los tipos y los hechos de las historias y romances del reinado de Jaime *el Justo*, presentando en *Centellas y Moncada*, (23) aliada en feliz consorcio, la fresca espontaneidad y viveza de sentimiento con una estructura compleja. Las dos principales figuras Fulco de Centellas y César de Moncada, son la encarnación viviente y fidelísima de la hidrópica sed de gloria que alienta el corazón humano. Búscala el primero por el recto y angosto sendero del bien, llegando después de mil tormentos al fin de su vida á dar con ella; mientras que el segundo, dirigiendo sus pasos por el ancho aunque tortuoso camino del crimen, no alcanza jamás la única capaz de satisfacer por completo las ansias de su inteligencia. La aspiración á la inmortalidad: he aquí el faro luminoso que guía en la negra noche de su existencia, todas las acciones de Centellas y que le sostiene en su fe rudamente combatida por las intrigas y vejámenes de su eterno é implacable enemigo Moncada. A éste tan sólo la gloria ficticia, perecedera, terrenal en suma, es lo que le mueve y anima. Este es el símbolo del hombre egoísta, que lo es todo para sí y que está siempre dispuesto á posponer á los demás á su propio bien ó interés. Centellas es el reverso de la medalla: reconócese en él el tipo perfecto del hombre generoso, de pecho magnánimo, en el que sólo anidan pensamientos

---

(23) *Centellas y Moncada, drama trágico en cinco actos, por el Excmo. señor D. Benito de Llanza y Esquibel Hurtado de Mendoza y D. Manuel Tamayo y Baus.* Barcelona, 1850, 4.º, 104 págs.—Personajes: *D. Jaime el Justo*, Rey de Aragón; *El Infante de Aragón; Fulco de Centellas*, Almirante de Sicilia; *César de Moncada*, Almirante de Aragón; *Hugo*, hijo de Centellas; *Acmet*, esclavo de Moncada; *El Conde de Ampurias, D. Blasco de Moncayo, Pedro Jorge de Gotina, El Vizconde de Rocabertí, Ramón de Sant Climent, Ros de San Mateo, Beltrán de Cervellón*, todos ellos caballeros catalanes y aragoneses; *Beya y Burriach*, esclavos negros; *Constanza*, Reina de Sicilia y Aragón, viuda de Pedro *el Grande; Imelda*, hija de Moncada; *Abdalsa*, vieja mahometana. *Nobles aragoneses y catalanes, damas y damiselas de la corte, prelados y abades, concelleres, heraldos, pajes y escuderos, almogávares, guardias, marineros, clero, músicos y gente del pueblo de todas clases, condiciones y sexos.* Representóse por primera vez, el 14 de Junio de 1850, en el teatro Español.

elevados, ideas altruistas llevadas á la práctica hasta un grado de abnegación inconcebible; al hombre que lo es todo para sus prójimos, nada para sí (24).

Estos varones de temple superior vivían en la ostentosa corte de Pedro *el Grande* de Aragón, pero he ahí que Moncada en su insaciable anhelo de gloria es arrastrado al crimen por celos de su cuñado Centellas, y esta primera falta le endurece y gasta hasta tal extremo el corazón, que le predispone para lo futuro á todas las infamias con tal de convertirlas en propia utilidad. El desasosiego corroe sus envidiosas entrañas, y aunque se le oye decir con frecuencia: «Yo para el crimen no he nacido,» en adelante vive en lucha perenne con sus propios sentimientos que repugnan lo malvado, jamás vuelve á florecer en su alma virtud alguna ni aun la del más vulgar decoro, y no hace otra cosa durante su vida que ir fabricando su misma ruina. La vergüenza, el amor propio y el temor de mancillar sus ínclitas hazañas le atan para siempre la lengua y sellan la boca; nunca confiesa su culpa, y errado el camino, de tropiezo en tropiezo, de infamia en infamia, se hunde en profunda sima.

Cuando los dos hijos de Pedro *el Grande,* ambos monarcas, rey el uno de Aragón y de Sicilia el otro, inflaman de odio sus almas y se ofenden y maltratan, Centellas, persuadido de que el segundo lleva la razón, vuela presuroso á poner su férreo brazo al servicio de la justicia y de la debilidad, mientras que Moncada no abandona á D. Jaime por no salir del país en donde respira el aroma embriagador del incienso de la adulación, y le cubre la sombra bienhechora del sol que brilla con todo su fulgor en el oriente de su fortuna.

¡Qué bien comparó al amigo
con la hormiga un cortesano,
que sólo sale en verano
á las eras cuando hay trigo! (25)

(24) Milá y Fontanals en el artículo crítico literario ya citado, fué uno de los primeros que examinaron este drama.

(25) Tirso de Molina: *El amor y la amistad.*

El almirante Centellas con su invencible espada reconquista á Sicilia, y las hazañas con ella llevadas á cabo, brillan como aureola refulgente sobre su cabeza, iluminando con sus destellos el mundo y cegando de rabia y de coraje al Almirante de Aragón, que ve palidecer los fúlgidos resplandores de sus victorias eclipsadas por los triunfos de su más temible adversario. Para aniquilarle se vale de las acciones más infames, y deseoso de arrebatarle en un instante el excelso renombre, ocúrresele el inicuo proyecto de hacer desaparecer al Infante de Aragón, el sucesor de D. Jaime, señalando á Centellas como su raptor y asesino.

No sintiéndose Moncada con valor suficiente para asesinar alevosamente con las propias manos á sus víctimas, encomienda tan odiosa misión á Acmet, siervo africano, que cuando llega la hora de poner en práctica lo ofrecido, siente flaquear también su ardiente naturaleza y se contenta con cegar á Centellas y abandonar en un lugar sombrío y solitario al heredero del trono.

Permite la Divina Providencia que el Almirante de Sicilia encuentre al Infante, á quien reconoce por cierta señal que lleva impresa con indeleble marca en el rostro, y en medio de terrores insoportables, astucias, engaños, delirios y padecimientos, ora corriendo desalado y fugitivo por medio de sombríos bosques, ora ocultándose precavido en obscuras cuevas, ora arrastrándose sobre la húmeda paja de infectas cárceles, sufriéndolo todo con perfecta resignación, logra conservar ileso el sagrado depósito, siendo esta grandeza de alma en el peligro y su generosidad constante el fundamento del drama.

Descubierta al fin la abominable trama en que las malas pasiones de Moncada habían envuelto á Centellas, símbolo acabado de sublime conformidad y de caridad cristiana, el cadalso es lo único que á aquél le espera, pero su víctima intercede ante el Rey y logra librarle de tan ignominioso suplicio. Llanza y Tamayo supieron animar esta admirable encarnación de la virtud con el fuego de la emoción dramática. Centellas todo lo ha sacrificado en aras del deber, sólo la vida le resta, y ésta también la ofrece en purísimo holocausto á su inocencia reconocida, á su

patria adorada y á su Rey, á quien asegura ilustre descendencia con su abnegación. Por último Moncada abre los ojos al bien, y quiere expiar sus culpas, pero la magnanimidad de Centellas le impide este sacrificio. ¡Qué ingenio tan vigoroso no resalta en el arte con que está delineada la figura del traidor Almirante de Aragón!

Lo sólido de los estudios de ambos autores dieron á este drama la amplitud y sentido histórico de una crónica de Shakspeare, ya que la verdad fué su musa inspiradora, resucitando con la magia de la poesía una edad y una civilización muertas.

Estas dos figuras ocupan el primer término, entre todos los personajes del drama, y concentran en sí los rayos de luz y de interés derramados en la acción; pero á su lado álzanse algunas figuras de no escaso interés. La Reina madre de Aragón doña Constanza, por medio de la virtud y del amor hace justicia á las virtudes de Centellas; arrostra con viril entereza las olas de la adversidad y de la calumnia que sobre la cabeza de éste pasan, no suponiéndole capaz del asesinato de su nieto, y erigiéndose en defensora de Hugo, hijo de aquel hidalgo vilipendiado. El tipo de este joven es un acabado modelo de bizarría, caballerosidad y amor filial. En el carácter de D. Jaime no anduvieron tan felices los autores; pues si bien no amengua el efecto del cuadro, no lo pintaron con los vivos colores que tan elevado personaje requería. Por último, la enamorada Imelda es una creación muy bella, llena de ternura de sentimientos y digna del arrogante Hugo, á quien consagra su amor, y que junto con el impetuoso arrebato del esclavo, contribuyen á endulzar y suavizar la fiereza de algunos hechos que constituyen la trama principal del drama. Reálzalo, finalmente, una invención peregrina, varias situaciones de primer orden, sentencias discretas y aun algunos rasgos sublimes. Díganlo sino los siguientes versos puestos en boca de Moncada, ufano y satisfecho de su renombre y de su gloria:

Y ya el mundo asombrado
espléndido laurel de mí recibe.
¿Quién, Moncada, cual tú?... Centellas vive!!

Centellas, ciego juguete de la fortuna en Sicilia, describe así la noche en que Dios le condujo á descubrir el Infante (26):

Era una noche, noche que al olvido
dar no puede el nacido,
que entre horrores y espanto tremebundo
juzga que ve la destrucción del mundo.

(Brilla un rayo y se oye un trueno lejano)

Tal vez, tal vez en ésta será el duelo
mayor y más profundo.
Rayos, pedrisco, terremoto y trueno
hórridos cielo y tierra conmovían;
lanzaba el Etna de su hirviente seno
mil encendidas ondas de despojos,
que las nubes herían
y á devorar los mares descendían.
Yo vi la luz sin ojos.

Centellas expirando dice esta hermosa sentencia:

Voy á morir: mas de mi tumba helada
saldrá una voz... que ya en tu oído suena...
que al mundo diga y sin cesar repita:
«Los ídolos, que adoras
con ceguedad menguada,
miserias son;... sino, mira á Moncada.»

Bien merece conservarse aquí, siquiera sea en forma incompleta y fragmentaria, la escena (27) en que contempla D. Jaime el mar de Barcelona cubierto de naves mercantiles y guerreras que postran á sus pies la pompa y la riqueza de Oriente y en donde hay versos tan buenos como estos:

---

(26) Acto III, escena III.
(27) Acto I, escena IV.

D. BLASCO DE MONCAYO

Vuestra es, Señor, su inmensidad sublime,
y vuestro cuanto encierra
de pompa y atavío.

D. JAIME *el Justo*

¿Quién como yo, monarcas de la tierra?
¿A dónde un pueblo como el pueblo mío?
Fuerza es ser rey, para gozar ansioso,
las delicias sin fin del cuadro hermoso,
fruto de mi desvelo,
que atónito contempla
parado el sol en la mitad del cielo.

(Manifestaciones de entusiasmo entre las damas y caballeros)

Enjambres puedo contemplar á miles
de naves mercantiles,
que de las olas al rumor sonoro,
vuelan la ciencia á difundir y el oro.
Sus ricas proras á partir atentas
pronto darán al soplo de la brisa,
en los mares de Génova y de Pisa,
las cuatro barras de Aragón sangrientas.



Un año no más había transcurrido desde el estreno de *Centellas y Moncada,* modelo de dramas románticos, cuando la infatigable pluma de Tamayo, acosada sin duda por cruel necesidad pecuniaria, entregó á la empresa del teatro de la Comedia de Madrid, *Una apuesta* (28), comedia en un acto y en castiza pro–

(28) *Una apuesta, comedia en un acto* (prosa), *arreglada á la escena española por D. Manuel Tamayo y Baus. Representada por primera vez en el teatro de la Comedia el 20 de Mayo de 1851, á beneficio del primer actor D. Joaquín Arjona. (Obras de D. Manuel Tamayo y Baus, ob. cit. Tomo I, páginas 115 á 158).* El reparto en el estreno de la obra fué el siguiente: *D.ª Clara:* Juana Samaniego.—*Julia:* Joaquina Samaniego.—*D. Félix:* Joaquín Arjona.— Va dedicada al beneficiado con

sa, y el drama en cinco actos, en prosa también, rotulado: *Una aventura de Richelieu*. *Una apuesta,* es un lindísimo juguete de pensamiento delicado é ingenioso, á la par que sencillísimo. Contribuyó poderosamente al éxito que obtuvo la piececita, la animación del diálogo y la inmejorable ejecución que alcanzó por parte de los artistas encargados de darle vida en las tablas (29).

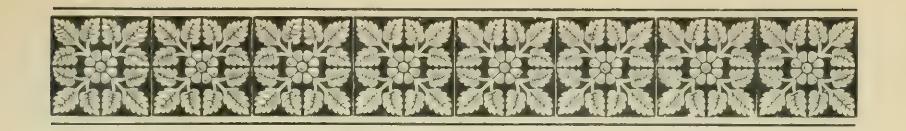
Algunas situaciones de relativo interés de *Una aventura de Richelieu* (30), un diálogo bien sostenido, y en una palabra, una refundición hecha con tino y discreción en verdadero castellano de *Le Lovelace français,* de Alejandro Duval, hacen acreedor á este drama de más atención de la que por regla general le dedica desde el día del estreno el público y la crítica. Y sin embargo, esta conducta se justifica en parte, ya que si bien gustan los chistes en que abundan las situaciones contenidas en los cuatro primeros actos, el ser el fin del último violento y comprometido, recordando esos *tableau* de los cuadros vivos, que tanto se aproximan á la caricatura, hace asomar la risa en el momento más inoportuno, é impide celebrar el conjunto de la pieza escénica como se merece.

---

las siguientes palabras: «Apuesto, ya que de apostar se trata, á que, á pesar de la humildad de la ofrenda, no se desdeña V. de admitir el tributo de reconocimiento y admiración que le rinde su cariñoso y apasionado amigo, Manuel Tamayo y Baus.»

(29) En el tomo II del *Teatro Selecto antiguo y moderno, nacional y extranjero, coleccionado é ilustrado con una introducción, notas, observaciones críticas, y biografías de los principales autores*, por D. Cayetano Vidal y Valenciano, impreso en Barcelona en 1864, hay otra traducción al castellano, con algunas variantes, de esta piececita francesa hecha por J. Solís. Esta versión es más literal que la de Tamayo y lleva por título: *Una apuesta singular*.

(30) *Una aventura de Richelieu, drama en cinco actos, escrito en francés por Alejandro Duval, con el título de La Jeunesse du Duc de Richelieu ou le Lovelace française, refundido en castellano por D. Manuel Tamayo y Baus. Madrid, 1851, 4.°, 56 págs.* La censura es de 20 de Octubre de 1851.— Reparto en el día del estreno, que se verificó en el teatro del Drama el 24 de Octubre de 1851: *Madame Michelin:* Teodora Lamadrid.—*Madame Renand:* María Rodríguez.—*María:* Lorenza Campos.—*Armando:* Joaquín Arjona.—*El Duque de Richelieu:* Manuel Ossorio.—*Michelin:* Enrique Arjona.—*La Fosse:* Fernando Ossorio.—*Un lacayo del Duque:* Mariano Serrano.—*Criados del Duque.*



CAPÍTULO VI

El crimen de Merino.—Protesta y duelo de los madrileños.—Representación de la loa de Tamayo y Cañete rotulada *La esperanza de la patria.*—Dificultades de este género literario.—Su oportunidad y argumento.—Alegorías que en la misma intervienen.—Análisis y citas.—Suceso popular del drama *Ángela.*—Modelos que utilizó Tamayo para escribirlo.—¿Es original ó imitación de *Intriga y amor*, de Schiller?—Críticas y sátiras de la prensa periódica.—Semejanzas y divergencias de ambos dramas.—Sus argumentos.—¿Quiénes son Ángela, Conrado y el Príncipe de San Mario?—Cuestiones que trata Tamayo en el prólogo. —Su advertencia sobre *los actores, el público y la prensa.*—La comedia *El peluquero de S. A.*—Fracaso de la zarzuela de magia *D. Simplicio Bobadilla.*— El proverbio *Huyendo del perejil...*

En los comienzos del año de 1852, repitióse en Madrid el fenómeno que en la misma capital acaeciera á principios del pasado siglo, debiéndose su reproducción á causas análogas. Con motivo de la entrada solemne en la corte del general Castaños, de la proclamación fastuosa de Fernando VII, de las diferentes evacuaciones de nuestra tierra de las tropas acaudilladas por José Bonaparte, y de la llegada de la Regencia del Reino, estalló el amor patrio de los castellanos, desbordándose con tanta intensidad su entusiasmo, que se prolongó por espacio de meses enteros. Entonces se representaron en los coliseos de Madrid aquellas loas, comedias, dramas y entremeses de circunstancias, hasta el

extremo que, de aquellas obras «análogas á las cosas del día» como *El alba y el sol, Madrid consolado, El triunfo de la religión*, y tantas otras, nació la literatura dramática patriótica de que son principales muestras: *Los patriotas de Aragón, El bombeo de Zaragoza, El juego de las provincias, La defensa de Gerona, El día dos de Mayo...*

Confundidas todas las clases sociales en Madrid el 18 de Febrero del indicado año de 1852, dispusiéronse á celebrar con inusitado regocijo el nacimiento de la entonces Princesa de Asturias, y el restablecimiento de su madre D.ª Isabel II, herida gravemente por traidora mano, el día de la fiesta de la Purificación de Nuestra Señora.

«Todo lo que la imaginación más fecunda puede idear de bello, de grande, de sublime, —decía *El Curioso Parlante,* en su crónica mensual de Febrero de 1852, de *La Ilustración* (1),—todo lo que el corazón más ardiente puede inspirar de tierno y de patético, no es comparable con la cordial alegría, el entusiasmo y popular delirio de un pueblo numeroso, apasionado y herido materialmente en la persona de su Reina y de su madre, vuelto á la vida, á la esperanza y al contento, por la infinita bondad del Ser Supremo.—Al lado de su ferviente anhelo, en comparación de su sincero enternecimiento, á la vista de la real carroza en que se encerraban los objetos de su veneración y de su cariño, ¿qué son el aparato majestuoso, el séquito brillante, la magnífica decoración de aquella marcha triunfal? ¿Qué los arcos y columnas; qué los alcázares y templetes alegóricos; qué las iluminaciones, las músicas y los fuegos al lado de aquel mágico cuadro, en que

(1) Crónica mensual del mes de Febrero de 1852, rotulada: *Horrible drama, divertido sainete*, inserta en la pág. 222 del vol. 3.º de las *Obras jocosas y satíricas de El Curioso Parlante*, impreso en Madrid, en 1862, con el título de *Tipos, Grupos y Bocetos de cuadros de costumbres dibujados á la pluma por El Curioso Parlante* (1843-1860).

una Reina de catorce millones de súbditos, en que una madre cariñosa, en que una hermosa matrona, en cuyo augusto semblante brillan á un tiempo la majestad, la ternura y la belleza, entre las oleadas del pueblo, entre las brillantes filas de guerreros, entre la nube de palomas y de flores que cubrían la atmósfera ó tapizaban el suelo, entre el ruido de la artillería y el repicar de las campanas, ahogados por las férvidas aclamaciones de la multitud, atravesaba lentamente su heroica capital desde el alcázar regio hasta el pie del altar de la Reina de los cielos, de la augusta Patrona de los monarcas españoles?

«Para pintar convenientemente tan asombroso y simpático cuadro, no hay colores bastantes en el pincel; para trazar tan sublime suceso, no hay fuerza suficiente en la pluma de la historia. Podrán, sí, ambos, como ya lo han hecho, dejar consignada la descripción de los festejos reales, la decoración de las calles y paseos, los monumentos triunfales, las orquestas, los fuegos, luminarias, y las demás demostraciones materiales que el Gobierno y el pueblo han preparado en breves días para dar á la augusta ceremonia un suntuoso aparato; pero lo principal de ella, lo que no se pinta, lo que no se describe es el armonioso conjunto de alegría, de entusiasmo y de ternura popular; la sincera espontaneidad de esta verdadera ovación, única de su especie en el siglo y que sólo puede tener lugar en nuestra España y de que sólo puede ser objeto la persona de su Reina.»

En medio del luto general que el sangriento y horrible atentado de Merino produjera, languidecieron y enmudecieron los coliseos de la villa y corte, hasta que pasados dieciséis días fueron de nuevo abiertos, dándose en todos ellos obras destinadas á reflejar los sentimientos generosos que en aquellos momentos embargaban en grado superior al pueblo madrileño.

Gran número de composiciones literarias se recitaron en las tablas durante aquel mes, constituyendo la parte principal de los espectáculos teatrales; pero una de las que más legítimo y ruidoso éxito alcanzaron, siendo su representación un acontecimiento político y literario á la vez, fué la intitulada *La esperanza de*

la patria (2), compuesta por nuestro poeta, en colaboración con el jefe de la crítica literaria de aquel tiempo D. Manuel Cañete, que ya había cosechado aplausos en la representación de algunos dramas. Cañete demostró una vez más que sabía ejecutar como poeta lo que sabía preceptuar como crítico, imitando en ello á Boileau, que después de enseñar con la doctrina predicó luego más eficazmente con el ejemplo, y añadiendo con ello otra hoja á su juvenil corona de poeta lírico y dramático.

En *La esperanza de la patria,* dejan de percibirse ya las desigualdades que hicimos notar en otras piezas, por haber Tamayo dado en ella con un colaborador de temple, arranque, ciencia y gusto análogo al suyo.

Es muy común la afirmación de que han de desterrarse para siempre del drama las personificaciones alegóricas, y así todos los poetas modernos han renunciado á este difícil género literario. Pero no comprendemos por qué han de ser necesariamente defectuosas, en su esencia intrínseca, las concepciones literarias en que se nos muestren hablando y obrando afectos, símbolos, pensamientos y objetos cuando van revestidos con los encantos de la poesía. ¿Por qué á las artes del diseño, como la pintura y la escultura, que carecen de los múltiples medios para infundir

---

(2) *La esperanza de la patria, loa escrita en colaboración con D. Manuel Cañete.—Obras de D. Manuel Tamayo y Baus; ob. cit.* T. I, págs. 159 á 184. Estrenóse en el teatro del Drama el día 18 de Febrero de 1852. La censura es de 20 de Enero.—Tuvo el siguiente reparto: *La España:* Teodora Lamadrid.—*La Religión:* Concepción Ruiz.—*La Justicia:* Lorenza Campos.—*La Libertad:* María Rodríguez.—*La Anarquía:* Cristina Ossorio.—*El Saber:* Joaquín Arjona.—*El Valor:* Fernando Ossorio.—*El Despotismo:* Manuel Ossorio.

El Don del cielo, composición alegórica y meloaramática, alusiva al nacimiento de la Princesa de Asturias, por D. Manuel Tamayo y D. Manuel Cañete. Madrid, 1852, 4.º,—La censura es del 27 de Enero. Intervienen: *El Río Manzanares:* Calvet.—*El Siglo XIX:* Caltañazor.—*El Cañón:* Salas.—*La Fama:* Sra. Flores.—*La Paz:* Srta. Latorre.—*La Industria:* Sra. Rizo, y coro de las *Provincias de España.* Está en verso.

vida y palabra á lo inanimado que posee el drama, se les ha de permitir representar seres alegóricos é ideales, y en cambio á éste se le ha de negar? Tal preterición estriba, principalmente, en lo desacreditado que está el género, debido á los inconvenientes anejos á las piezas alegóricas, á los absurdos, trivialidades, inverosimilitudes y extravagantes y monótonas fábulas, que bautizadas con el pomposo nombre de *loas* han salido á la escena en los teatros, siempre que las vicisitudes políticas de España han dado á sus progenitores pie para ello.

Difícil es, sin caer en lo ridículo, dar vida y movimiento á la *loa*, tan en boga en la infancia de las artes entre los antiguos españoles, que gracias á su exuberante fantasía se deleitaban extraordinariamente con sus personajes y muy en particular en los tiempos de Lope de Vega, cuando éste se apoderó de los elementos tradicionales, introduciendo en sus autos la alegoría y elevando á gran altura su valor poético. Teniendo que ser el asunto de la *loa* forzosamente contemporáneo, resulta que los tipos no pueden salir á la escena, y deben por tanto ser transformados en otros alegóricos, con lo que es difícil que interesen por su existencia y acciones, por sus pensamientos y voluntades. Añádase á esto lo reducido del cuadro que exige esta clase de escritos dramáticos, y se comprenderá cuán fino ingenio y consumado arte precisaban á Cañete y Tamayo para salir airosos del empeño en que voluntariamente se habían metido.

Pero antes de proseguir, oigamos lo que decía á este propósito un revistero anónimo (3), que juzgó *La esperanza de la patria* á raíz de su aparición: «Pero si la *loa* es más difícil que nada, también diremos que para nosotros una buena *loa* es uno de los espectáculos más gratos que se nos pueden ofrecer. El gran mérito de la dificultad vencida, es á los ojos, no sólo del literato, sino del espectador vulgar, uno de los instrumentos de seducción más poderosos que posee el arte en todas sus regiones; y este mérito

(3) *El Heraldo* de 4 de Marzo de 1852.

es tanto mayor en el género de que hablamos, cuanto que el triunfo que alcance el poeta se debe exclusivamente á él, y no puede arrancarle un solo florón de su corona ninguno de esos útiles y cómodos auxiliares que en otras circunstancias se llevan una parte del lauro de la victoria. En un género como el de la *loa*, el poeta es verdaderamente creador. No admiramos la habilidad y el talento con que ha sabido dar formas inmortales á la materia inerte; admiramos la inspiración que ha trabajado sin materiales, y que ha sacado algo de la nada. Un buen drama, una buena novela histórica son grandes triunfos del arte; pero el artista ha tenido una buena base para el trabajo. Quizás la suerte le ha favorecido presentándole un período histórico que por sí mismo es un drama, y en que no ha necesitado más que un poco de buen gusto para agrupar y condensar los hechos y subyugar la atención del lector. Alejandro Dumas nos demuestra la verdad de eso con algunas de sus novelas, en que no ha hecho más que dialogar las interesantes memorias en que fueron tan fecundos los reinados de Luis XIV y Luis XV. Esto no es ser creador; es simplemente ser artífice. El que no tiene más minas que explotar que los ricos veneros de su imaginación y de su talento, ese es el verdadero creador en las regiones del arte. A esta clase pertenece el que escribe *loas*. La cuestión queda reducida á saber si al escribirlas, escava tan sólo una veta de arena y de piedras ordinarias, ó si la suerte le ha deparado un riquísimo filón de plata y oro.»

Bosquejando el pensamiento de *La esperanza de la patria*, asunto que además de ser muy importante, reunía á este mérito la circunstancia de una rara oportunidad, se verá como Cañete y Tamayo arrancaron su obra de una cantera de riquísimos jaspes, y fueron intérpretes fieles de los sentimientos que embargaban al pueblo español. Esto nos dará asimismo idea de la fecunda imaginación y talento dramático de sus autores, ya que su argumento, si bien de extremada sencillez, se desenvuelve en ocho escenas de no escaso valor poético.

España llora amargamente los graves sucesos que durante

cincuenta años han desgarrado su seno, como la invasión napoleónica y la guerra civil, y ruega al Omnipotente ponga término á tales infortunios, haciendo fecundo el tálamo nupcial de Isabel II, á fin de afianzar la paz. Óyense á lo lejos celestiales cánticos anunciando con tiernos acentos la proximidad del anhelado instante, y entonces aparece la Religión rodeada de vapores luminosos, asegurando que por el Eterno ha sido escuchada la ferviente súplica de la nación hispana, y se le ha concedido un regio vástago. España, henchida de fe y de esperanza, pide para el varón esclarecido ó la digna y fuerte matrona, las perínclitas virtudes del Valor, del Saber y de la Justicia. Muéstrase propicia esta santa trinidad en conceder sus inestimables beneficios al descendiente gentil que ha de heredar el trono de Alfonso *el Sabio,* y dirígese la España gozosa al regio alcázar; pero antes de penetrar en él, detiénenla la Anarquía y el Despotismo. Estas dos furias auguran á España nuevos desastres, y con sus funestos presagios infiltran en su corazón la duda y logran que tema y vacile, hasta que viene la Religión en su auxilio, con cuyo socorro cobra de nuevo aliento para atajarles el paso. Aumentan sus bríos al colocarse á su lado la Libertad, que retada por la Anarquía y el Despotismo, desenvaina el estoque á fin de librarla para siempre de su funesto influjo. Múdase la decoración y vese el solio real alumbrado por los rayos de la aurora. Debajo, en trono de nubes, la cuna de la Princesa de Asturias sostenida por el Saber, la Justicia y el Valor. La reina D.ª Berenguela, arrodillada junto á la cabecera de la cuna, coloca en las sienes de la recién nacida la regia diadema. Al lado opuesto Isabel *la Católica* toca con la punta de su cetro, ornado de flores, el corazón de la niña. El Despotismo y la Anarquía dan un grito horrible y caen confundidos y anonadados, ocultando el rostro entre las manos, mientras que la Libertad y la España, enlazadas sus diestras y estrechadas y bendecidas por la Religión, se abrazan y arrodillan.

Por este imperfecto relato se comprende que Cañete y Tamayo salvaron hábilmente los escollos antedichos, presentando un

cuadro en el que brilla talento de exposición y pensamientos notables engarzados en la acción bien sostenida y verosímil. El pueblo conoció y sintió lo político y literario de esta loa, aspirando con deleite el perfume de sus fragantes flores y conmoviéndose dulce ó enérgicamente su alma ante ese lienzo seductor y aéreo, repleto de harmonías y acentos melódicos.

Baste decir que cada una de las figuras de la loa está dibujada con pincel valiente y correcto y colocadas todas en la debida proporción, para que sea bello el conjunto. La figura alegórica de la España es noble, digna y altiva; la de la Libertad, hermosa y apasionada; la de la Religión, piadosa y atractiva; la de la Justicia simboliza y hermana perfectamente la fortaleza y la clemencia; la del Valor rechaza la temeridad y el encono, y hace de la templanza el mayor de sus timbres.

Para dar solidez á nuestras afirmaciones, merecen conservarse aquí los vigorosos versos (4) con que el Valor ofrece sus dones á la heredera de Isabel:

Yo encenderé en su pecho
El noble fuego que enaltece el alma,
Cuando pugna el mortal por su derecho
Y logra en justa lid bélica palma:
Yo en su memoria dejaré grabados
De mil y mil valientes españoles
Los nombres venerados,
Que resplandecen como eternos soles.
Si el franco ultraja su nación un día,
Para inflamar su aliento,
Raudo á su oído clamará mi acento:
«¡Roncesvalles, Pavía!»
Si el crudo alarbe intenta orgullecido
Ser de su patria y religión espanto,
Mi voz de nuevo clamará á su oído:
«¡Las Navas y Lepanto!»

---

(4) Acto único, escena IV.

Si vil rencor en sus entrañas prende,
Y recurrir á la venganza fiera
Para saciar su cólera pretende,
Que no estriba tan sólo el heroísmo
En luchar y vencer en lid guerrera
Le acordará mi labio,
Y dominarse logrará á sí mismo,
Y olvidará el agravio.
Pero si el alto cielo determina
Que ciña la corona
Dama que exceda á la sin par matrona,
Claro honor de los timbres de Molina,
Infúndale su aliento,
Déle de Sancha el mágico ardimiento.
Así hollando el furor de turba abyecta,
Que en la grandeza y el poder se ensaña,
Con una y otra memorable hazaña:
«Soy del valor la patria predilecta,»
Podrá decir al universo España.

Difícil será personificar en el Saber las ciencias y las artes, los inventos y los prodigios del humano entendimiento con más primorosas palabras que estas:

Yo que de Dios la inspiración recibo,
Que el mundo admira en celestiales cantos,
Y á Homero en Grecia y á Virgilio en Roma
Ceñí las sienes de perpetuo lauro;
Yo que inflamé la cítara de Herrera
Y desperté de Lope el entusiasmo,
Y asombré en Calderón, y al gran Cervantes
Di del ingenio el cetro soberano;
Yo por quien lucen del pintor de Urbino,
Pasmo del orbe, los eternos rasgos,
Y el Escorial sus cúpulas levanta,
Y es cera el bronce, y casi alienta el mármol.
. . . .

Del vástago gentil de tus monarcas
Dirigiré los ímpetus bizarros,
Y dirán á los siglos sus virtudes
Cien monumentos que alzará mi mano.
Por mí en la edad de sueños virginales
Del bien la copa gustarán sus labios,
Y la verdad que fortalece el alma
Verán sus ojos y el artero engaño.
En útiles inventos peregrinos
Ilustraré su plácido reinado,
Y haré que siga de Isabel las huellas
Si otro nuevo Colón busca su amparo.
Por mí raudas carrozas humeantes
Transportarán los frutos de sus campos,
Y á un clima y otro llevarán sus velas
Alto ejemplo de honor, timbres hispanos.

Por último, la Anarquía representa en la *loa* el desbordamiento de los pueblos; el Despotismo, el desbordamiento del Poder; y la España, la nación de los héroes y de los caballeros que puede confiadamente desconcertar á sus adversarios. He aquí las famosas redondillas, que electrizaban á la muchedumbre, dirigidas contra el Despotismo (5):

DESPOTISMO

¿Qué harás si á mi voz también
Rudo invasor te aprisiona?

ESPAÑA

Sucumbir como en Gerona,
O triunfar como en Bailén.

ANARQUÍA

¿Y si avarientos extraños
Hacen de su fuerza alarde?

(5) Acto único, escena V.

LIBERTAD

¡Aquí habrá siempre un Velarde,
Un Palafox y un Castaños!

DESPOTISMO

¡Ay, si á la que el pueblo ibero
Madre proclama y señora,
Asesta mano traidora
Golpe de iracundo açero!

ESPAÑA

En vano de un pecho infiel
Fuera la traición sañuda;
Broquel de inocencia escuda
A la cándida Isabel.
Contra sedicioso anhelo
Tengo yo un pueblo leal;
Contra pérfido puñal
Hay un Dios justo en el cielo.
Y cualquiera inicua saña
¿Qué logrará? ¡Hacer mayor
El tierno y profundo amor
Que tiene á Isabel España! (6)

*
* *

A fines del siglo XVIII y principios del pasado empezó á conocerse entre nosotros el Teatro alemán por traducciones, ora directas, ora de segunda mano, llevándose la preferencia los dramas sentimentales de Kotzebue, Lessing y Schiller.

Luisa Miller de J. C. Federico Schiller ó *Intriga y amor* (7)

---

(6) El maestro Basili compuso unos hermosos coros, con música, filosóficamente adaptada á los versos y á las situaciones.

(7) *Obras dramáticas de Schiller, traducidas directamente al castellano de la edición alemana de Cotta por Eduardo de Mier. Madrid.* 1881-1883. *Biblioteca Clásica.* Tom. XLIII-XLIX-XLII. *Intriga y amor.* Tom. II, páginas 157-288.

como denominó Yfland á esta verídica galería de retratos copiados del Ducado de Stuttgard, sugirió al novel poeta, fiel aún á su fe romántica, la idea de *Ángela* (8). A nuestro entender, tuvo al propio tiempo á la vista la imitación que de la manoseada tragedia alemana hizo al francés, en 1827, Mr. La Ville de Mirmont, dada á luz con el nombre de *L'Intrigue et l'amour*, y otro arreglo al castellano representado en Madrid por la Compañía del teatro de la Cruz, hacia el año de 1824, con el título de *Volver por su causa el cielo*.

Ahora bien: ¿debe ser tenida esta pieza de Tamayo por original, ó arreglada, imitada, refundida, copiada, traducida ó plagiada del drama de Schiller? El autor, en el erudito *prólogo* con que la encabezó, y que reprodujeron los principales periódicos madrileños y aun de provincias, se la adjudicó por hija exclusiva de su ingenio. Igual tendencia siguieron sus devotos, pero contra tal proceder se levantaron airados los críticos poco afectos á la escuela de Tamayo, y aguijoneados, en general, por la mezquina envidia en odio á la fama de aquél, vilipendiaron con encarnizamiento al hijo y al padre, motejando á la emocionante concepción, de melodrama cuajado de relumbrones falsos.

Esto empeñó á Tamayo en una disputa literaria en la que expuso sus profundas y razonables doctrinas acerca de lo que en la república de las letras debe entenderse por imitación. Sin embargo, no basta la noble y sugestiva defensa que hace de esta su obra para borrar del ánimo toda huella de duda tocante á la su–

(8) *Ángela, drama en cinco actos y en prosa, original de D. Manuel Tamayo y Baus.—Obras de D. Manuel Tamayo y Baus*, ob. cit., Tom. I, págs. 185-326.—Estrenóse en el teatro de Variedades el 13 de Noviembre de 1852, con este reparto: *Ángela:* Teodora Lamadrid.—*La Condesa Adelaida:* María Rodríguez.—*Magdalena:* Lorenza Campos.—*Julieta:* Joaquina García.—*Arabela:* Encarnación Campos.—*El Príncipe de San Mario:* Joaquín Arjona.—*Conrado:* Manuel Ossorio.—*El Marqués de Pompiliani:* José Calvo.—*Araldi:* José García.—*Alberto:* Enrique Arjona.—*Fabio Conti:* Fernando Ossorio, etc. Lleva un *prólogo* del propio autor y un artículo crítico titulado: *Los actores, el público y la prensa*.

prema originalidad con que la engalana. Si bien sus doctrinas tienen perfecta aplicación á *Virginia* y á *Lo positivo,* por ejemplo, no son pertinentes con la propia exactitud á este drama. Aun entendiendo que precisamente el secreto del arte consiste en rejuvenecer los asuntos basados en las imitaciones de la naturaleza, de la historia ó de otras obras literarias, merced á los primores de la *forma,* sin embargo es tan visible el sello indeleble que la presión del Teatro de Schiller dejó en su ánimo juvenil, que no debemos tener á *Ángela* por original en el estricto sentido de la palabra. Entonces ¿es acaso que nos sumamos á los gritos de reprobación que se levantaron cuando se estrenó, con asistencia de inmenso público que se interesaba, lloraba, extremecíase y prorrumpía muchas veces en gritos de aprobación y entusiasmo? Nada más lejos de esto, porque ciego debe ser quien se obstine en negar el fondo de mérito positivo de un drama, cuando los espectadores profundamente conmovidos sienten arrasarse sus ojos en lágrimas; cuando deploran la suerte de los personajes, á quienes presenta el poeta, abrumados bajo el peso de sus crímenes ó el cúmulo de sus desgracias; cuando, en fin, el interés y la curiosidad embarga sus potencias teniéndoles clavados en sus asientos hasta la catástrofe.

Por todo ello, juzgamos, que si en rigurosa justicia no puede adornarse á esta obra con el ambicionado epíteto de original, muchísimo menos le cuadra el denigrativo de plagio, con que algunos pretendieron amenguar la admiración y respeto que inspiraba su autor. De clasificarla, atendiendo á lo variado de las fuentes donde aquél bebió su inspiración, aparte de lo exclusivamente propio y original, la llamaríamos excelente refundición, la mejor de cuantas conocemos de *Intriga y amor,* al castellano y al francés, refundición que más tiene de original que de mera imitación (9).

(9) *Intriga y amor, drama original de Schiller, y arreglado en cuatro actos y en verso por D. Antonio Hurtado. Representado por primera vez en el teatro Español el día 20 de Diciembre de 1871.—Madrid,* 1872.

Analizando el fin primordial de ambas producciones, nótase que dista mucho de ser el mismo. Schiller se propuso trazar el aspecto que ofrecía la Alemania de su tiempo, con sus microscópicas cortes, regidas por ministros rapaces y déspotas, dispuestos á todo para alcanzar y conservar el poder, y el antagonismo entre la nobleza que se envilecía y el pueblo que sufría. A fin de poner á las claras el odio de la burguesía contra la aristocracia de las cabezas de reinos, sirvióse de un amor vehementísimo, que traspasando las barreras sociales, tuvo inevitablemente que luchar con las condiciones reales de la vida y con las combinaciones arteras que en su contra se tramaron.

Por su parte, Tamayo declaró, que su intención había sido pintar la maldad atormentada por las furias que ella misma engendra, conspirando á su propia ruina, cegada por la mano invisible de Dios para que se castigue por la suya propia, y encontrando al morir, en el arrepentimiento, la paz de que no había disfrutado, la dicha de justificar la inocencia, el consuelo de verse acariciada por sus generosas víctimas, y la esperanza de borrar con la profunda contrición del alma, en el instante de la muerte, las manchas de toda una existencia de crímenes.

Empero, aun siendo la idea madre diversa en ambos dramas, guardan mucha analogía en el pensamiento, plan, caracteres, medios escénicos, situaciones y accidentes. En Schiller, Fernando, hijo del Presidente Walter, principal funcionario de la corte de un Príncipe alemán, ama con delirio á Luisa, mujer de humilde condición, sostén y amparo de sus padres que la adoran. Aquel altivo cortesano hecho Presidente, gracias á un asesinato hábilmente disimulado, prevé todos los peligros que puede acarrearle tan desigual enlace, ya que todo su poder, lo mismo que el de Wurm, su digno aliado y secretario, estriba en la influencia de que goza cerca de la favorita del Príncipe. Casándose el amante de lady Milford, indispensable es el enlace de ésta para reparar su honor, y Fernando es el elegido para prestar su nombre á los desórdenes del soberano y á las infamias del que le dió el ser y de sus cómplices.

Viendo el Presidente, con sorpresa, que la secreta inclinación que su hijo siente por Luisa no es un puro devaneo, como en un principio imaginara, sino una formidable pasión noble y digna, hace arrestar á Miller y á Luisa; pero desiste de tal empeño, y vuelve sobre su acuerdo ante la amenaza de Fernando de que si no refrena su furia, hará público los medios inicuos de que se ha valido para ocupar el alto cargo que á la sazón disfruta. El Presidente, con el objeto de cubrir de vergüenza á la hija del músico Miller y lograr de esta suerte que su hijo la abandone, se vale de la infernal tramoya imaginada por Wurm, de obligar á la hermosa plebeya á escribir al mariscal Kalb una carta que la deshonra. A este precio compra la infeliz la libertad de sus padres. Gracias á una hábil combinación, cae la misiva en manos de Fernando que, desesperado por la supuesta traición y engaño de Luisa, encamínase á su casa. En el ínterin la cortesana difamada por la opinión pública, lady Milford, enamorada de Fernando, quiere conocer á su rival. Encuéntranse al fin las dos frente á frente; la Milford ruega primero y conjura después á Luisa, para que olvide á su amado, hasta el extremo de que la plebeya, ciega de coraje, amenaza poner fin á su existencia si aquélla persiste en la idea de llevar ante el altar al objeto de su cariño. Preséntase Fernando en la morada del músico, desdeña é injuria atrozmente y llena de improperios á Luisa, y la envenena con un brebaje del que él también consume cierta dosis. Cuando ya el mal no tiene remedio y la muerte se avecina presurosa, Luisa prueba su inocencia á Fernando, que maldice á su padre aunque alargándole la mano al expirar. El Presidente y Wurm se achacan mutuamente la culpa de la muerte de la joven, y son al fin entregados á la justicia, que castigará sus espantosos delitos.

El argumento de *Ángela,* cuya acción se supone ocurrida en un gran Ducado de Italia hacia el último tercio del siglo XVIII, es en lacónicos términos como sigue: El Príncipe de San Mario, Gran Chambelán, pretende casar á un supuesto hijo suyo, de nombre Conrado, con una mujer á quien el vulgo apellida *la Fa-*

vorita, por haberlo sido realmente del anterior Duque y en cuyo ascendiente sobre Su Alteza descansa toda su omnipotencia y la de su pandilla; pero Conrado ama con el más ciego frenesí á una muchacha humilde y bonita como una perla. Para desbaratar tan desacordada pasión, válese el Príncipe del mentecato Marqués de Pompiliani, galanteador de oficio, que ya hace tiempo anda desolado tras la linda chicuela; haciendo prender á la madre de ésta y consiguiendo que Ángela escriba al citado Marqués un billete comprometedor. La Condesa Adelaida se dirige á la vivienda de la florista, para contemplar de cerca el hermoso obstáculo que se opone á que Conrado le corresponda. Las letras de Ángela al aristocrático y vanidoso prócer, surten, al llegar á poder de Conrado, el efecto apetecido, pues enfurecido aquél al ver expuesta á la execración pública la honra de la doncella, llega á creerla culpable. Ángela, víctima de tan encontradas emociones, cae en la locura, y el Presidente consume inadvertidamente una pócima que contiene enérgico veneno que para la infeliz habían preparado sus esbirros. Al sentir en las entrañas los espantosos dolores del narcótico, se arrepiente de sus pasados errores y mientras la joven recobra la razón, aquél expira implorando el perdón de los que en vida hizo tan desgraciados.

Del esbozo de ambos dramas alemán y español, se deduce la innegable analogía del pensamiento fundamental y plan de los mismos, y de que el episodio de la carta es en los dos el motivo para obtener un desenlace trágico. En cuanto á los personajes, Tamayo ha sustituído el viejo Miller por Magdalena, madre de la linda joven; Ángela es Luisa; la opulenta y poderosa Condesa Adelaida, lady Milford; el pérfido seductor Marqués de Pompiliani el mariscal Kalb; y, finalmente, el secretario particular del Presidente, Wurm, está transformado en el doctor Araldi, íntimo amigo del Príncipe; siendo únicamente nuevas en *Angela* las figuras de Alberto, el verdadero padre de Conrado, y de Fabio Conti, émulo del Príncipe de San Mario al primer ministerio del Ducado.

Así puede asegurarse que de Schiller ha salido la idea de ese

padre que concibe el proyecto de convertir á su hijo en instrumento de su insaciable ambición; la fábula de los amores del aristocrático capitán con una muchacha del pueblo; el enredo infernal de la supuesta carta para que Ángela aparezca culpada á los ojos de su amante; y el proyectado casamiento de Conrado con la antigua favorita del difunto Duque.

Concretando; son escenas imitadas de *Intriga y amor,* la cuarta y quinta del primer acto, en que el Príncipe propone á Conrado la boda con la deshonrada dama, con el objeto de vencer la inexplicable antipatía de ésta, y conservar así su ascendiente cerca de Su Alteza á quien tiene dominada la Condesa, amor que rechaza en ambas obras con elocuencia y varonil acento el pundonoroso militar; y la participación maliciosa de tal proyecto al Marqués para que lo divulgue por toda la ciudad á la mayor brevedad posible. También tiene este pasaje reminiscencias de la mentada imitación *Volver por su causa el cielo:*

...Señor, la vida
me disteis, la vida es vuestra.
Yo la sacrificaré
siempre que serviros pueda
para vuestra elevación,
pero en cosa que dependa
mi honor: ¡Ah! si me quitáis
el honor, la vida mesma
que me disteis, no sería
á mis ojos una prenda
preciosa, sino un veneno.

Recuerdan también á Schiller la escena séptima del acto segundo, en que Conrado propone á Ángela salga con su madre del Ducado, pues cualquier rincón de la tierra les dará abrigo; la novena, en que se presenta en el albergue de la florista el Príncipe de San Mario y ultraja á la doncella como á mujer infame; la sexta del acto tercero, en que se encuentran cara á cara la Condesa Adelaida y Ángela, reprochándose el mutuo amor que ambas sienten por el mismo hombre, y acaba poniendo la última su mano sobre el co-

razón de la cortesana, apelando á sus generosos sentimientos; la octava, en que el Príncipe con el objeto de deshonrar á Ángela ante los ojos de Conrado, le hace escribir la epístola al Marqués de Pompiliani, ardid que le sugirió su confidente y criminal amigo Araldi, médico de palacio; la décima, en que Conrado, furioso de cólera, reta en desafío al necio prócer, entregándole una pistola para que se defienda de la que él empuña en su diestra; y la tercera del acto cuarto, en que Conrado se lamenta amargamente de la deslealtad de su amante.

Si entramos en otros detalles mucho más minuciosos, encontraremos otras reminiscencias de la obra alemana: el servicio que presta el Marqués de Pompiliani todas las mañanas á Su Alteza, anunciándole el estado de la atmósfera; el lance de corte que cuenta este mismo cuando dió una caída en el salón del trono al ir á coger el abanico que se le había caído á Su Alteza (en el drama alemán Kalb cuenta otra aventura parecida); la noticia de la expedición militar; el regalo que el Marqués hace á Angela de un precioso aderezo con el que pretende comprar la honra de la joven; el recurso de que se vale la Condesa para despedirse de su señora, á fin de evitar una entrevista con ella y por consiguiente los efectos de su irascible genio.

Veamos ahora lo que hay de original en *Ángela,* que á nuestro juicio no es poco. Desde que principia el acto segundo y empieza la acción propiamente dicha (pues el primero está ocupado por la exposición, y en él se hallan ya algunas escenas hijas tan sólo de la fantasía de Tamayo), los lances, situaciones y episodios nuevos sucédense rápidamente, á lo que contribuye no poco la creación de Alberto, verdadero padre de Conrado. Es cierto que este personaje no era de absoluta necesidad para que el drama se desarrollara lógica y naturalmente; pero lejos de ser causa de mermar el interés de la fábula, auméntalo por el contrario si cabe, legitimando por otra parte su aparición inesperada el ejemplo del Teatro inglés y alemán, en el que abundan extraordinariamente los personajes de este tenor.

La substitución del papel admirable por su verdad y energía

del músico Miller por el de Magdalena, no es digna de encomio, pues en él no se notan los bellos rasgos de sentimiento y de dignidad del honrado viejo.

La idea de una puerta secreta que conduce á la habitación de Ángela; la introducción del fatuo Marqués de Pompiliani en dicha estancia; el trastorno mental de aquella candorosa y pura doncella; su entrada imprevista en el magnífico salón de palacio, entre los esplendores de un animado baile, proclamando á voz en grito, en medio de la estupefacción y sorpresa general, que el Príncipe es tan sólo padre postizo del dueño de su corazón; la acción sencilla y el natural encadenamiento y prosecución de los sucesos; la forma y varios otros incidentes y escenas, todo es de exclusiva pertenencia de Tamayo.

La impresión que produce *Ángela* es más honda y humana que la que causa *Intriga y amor,* concepción la más dichosa en el sentido dramático de las que, juntamente con *Los ladrones* y la *Conjuración de Fiesco,* pertenecen al primer período de la vida de Schiller.

¿Será esto debido á la multitud de horrores que se acumulan contra la corte en la predicación revolucionaria alemana, formando su antítesis las clases medias oprimidas, de cuyo contraste surge un conflicto con el propósito de levantar una indignación general contra aquélla? ¿Será que no se ve el objeto estético del poema, en el que se observan tantas cosas imposibles, indiferencia y nobleza tan poco humanas? ¿Obedecerá la falta de entusiasmo por el drama germano á la consideración de estar sumamente recargados los colores con que, bajo los rasgos de la más vil malignidad y del extremo ridículo, se pinta al mundo?

Debe atribuirse, á que si bien el hombre está dispuesto en general á dejarse conmover por afectos fingidos, siempre que sean artísticamente manejados, sin embargo, se impresiona muchísimo más cuando le son presentados á imagen y semejanza de los que él experimenta.

No es *Ángela* el fruto de una fantasía delirante; no nos ofrece una galería triste y sombría de visiones, espectros y lobregue-

ces, pues su autor, aunque no pudo sustraerse del todo al efectismo, tuvo empeño en quitar asperezas á su modelo, procurando además endulzar lo pavoroso, simplificar la trama, á fin de que no repugnara el poema á la verosimilitud, al buen gusto y á la sensibilidad del espectador. Tamayo trazó con colores verdaderos el mal y el bien, el vicio y la virtud. Amante aún de las osadías románticas, imprimió en *Ángela* ardor en la pasión, verdad en los caracteres, naturalidad y originalidad en la inventiva, novedad en la forma, vigorosidad de pensamiento, y estudio detenido y esmerado en el análisis psicológico. Se le ha reprochado el empleo de ciertos artificios escénicos, la dureza en el colorido, las pocas medias tintas y claros obscuros que emplea en su drama, en una palabra, la vertiginosa y asombrosa sucesión de escenas capitales. Pero al decir esto, no se ha tenido en cuenta el género dramático en que escribía, ya que semejante exceso de situaciones interesantes y el uso de determinados resortes, se notan en todos cuantos poetas lo han cultivado desde Shakspeare y Schiller, hasta Bouchardy, pasando por Víctor Hugo y Alejandro Dumas, que, en medio de notables rasgos artísticos, pecan con harta frecuencia por sus violentas exageraciones.

Y qué ¿por ventura la lucha dramática prodúcese siempre en *Intriga y amor* por el juego natural de las verdaderas pasiones? ¿No encontramos en esta obra acontecimientos excepcionales, circunstancias accidentales y fortuitas? ¿Nivelaremos á *Ángela* con *El campanero de San Pablo, Gaspar el Pescador,* y otros dramas semejantes de José Bouchardy? ¿Osaremos decir que carece de valor literario, lo propio que de esas composiciones en que, abusándose de los principios preconizados por la escuela romántica, tienen como objeto principal conmover al espectador, no haciendo vibrar las fibras más delicadas de su corazón, sino pulsándolas desapiadadamente y produciendo sensaciones más bien que excitando sentimientos? No es *Ángela,* no, un tejido informe de sucesos inesperados, coincidencias rebuscadas, contrastes incomprensibles y reconocimientos providenciales.

Se ha calificado á las mujeres de Schiller de afectadas; de los

hombres se ha dicho que caen en la brutalidad, resultando por ello tipos en conjunto poco constantes, pues aunque tienen hacia el bien inspiraciones sinceras, confunden la generosa exaltación de un momento con la práctica perpetua de la virtud.

Tal no puede decirse, sin notoria injusticia, de las figuras de Tamayo, que son de una realidad artística indiscutible. La Condesa Adelaida es una figura en extremo poética, desde el momento en que seducida por la bondad de Ángela, la reconoce digna del hombre á quien ama. En su modelado se apartó Tamayo del tipo presentado por Schiller, que enseñó, inconscientemente, á los autores de los dramas modernos, la rehabilitación de la mujer equivocada. La idea de la *redención por medio del amor,* que luego tanto se ha explotado y en tan diferentes formas, no nació en Víctor Hugo, sino en el autor de *Intriga y amor,* que presentó una dama pervertida, transformada é idealizada por una pasión honrada y verdadera. Hizo de lady Milford, que ostenta cierta nobleza de alma, una especie de ángel tutelar de la corte, rescatando su deshonor, por la saludable influencia que ella ejercía sobre el Príncipe (10).

Los dos héroes de este drama, Ángela y Conrado, son tipos idealmente bellos. Sus almas, sus imaginaciones, se unieron para siempre, se compenetraron íntimamente desde el instante en que se vieron, logrando el poeta que su exaltación, su alma entera, su fantasía ardiente pasara á los dos amantes. Ambos apelan al derecho natural de la pasión contra el deber de las distinciones sociales; y así Ángela, cuando su madre le ruega que abandone á Conrado, ya que no puede llegar nunca á ser esposa suya, le replica: «¿Acaso no puedo amarle mientras me dure la vida, sin que mi conciencia tenga nunca que reconvenirme la más leve falta? ¿Renunciar á su cariño? Conozco que no me será posible. Me vió, le vi, y nuestras almas quedaron unidas para siempre.

(10) *G. A. Heinrich. Histoire de la Littérature allemande. Tome deusième. Paris,* 1870.

¡Para siempre, madre mía! Quísolo así el Dios protector de los que nacen para amar y ser amados.» Conrado, envuelto en un mundo miserable que conspira contra su pasión, prorrumpe en estos conmovedores acentos: «¡Oh! tú eres, tú, Ángela mía, el único lazo que me liga á la existencia. Ni amenazas, ni castigos, podrán romperlo. Por cada palabra tuya, una nueva lucha; por cada caricia, un nuevo tormento. Y si hay en ti decisión bastante, habla: mañana, hoy mismo salimos del Ducado: tu madre, que ya lo es mía también, vendrá con nosotros. Cualquier rincón de la tierra nos dará abrigo: la mirada protectora de Dios abarca el mundo entero.»

El desenlace, natural y bien preparado, encierra asimismo una profunda lección moral, que puede sintetizarse diciendo: que la culpa lleva en sí misma, por inexorable lógica, su castigo. Tal máxima viene á la mente del espectador ó lector cuando desatado el nudo de la inicua trama por la energía salvadora de la sinceridad y de la inocencia, Conrado y Ángela alcanzan la anhelada felicidad, pereciendo únicamente el Príncipe, víctima de sus propios vicios é infamias, el cual traspasa los umbrales de la muerte enlazando las manos de ambos amantes. No puede afirmarse otro tanto de la catástrofe postrera del drama alemán, que termina asesinando Fernando á Luisa, y suicidándose él luego.

Tamayo sentía verdadero amor por este drama, en cuya laboriosa confección empleó año y medio, y no sin motivo, pues á las perfecciones enumeradas debe agregarse una forma acabada, un diálogo primoroso, que corre sin apreturas ni tropiezos, igualmente distante de la prosaica llaneza y del enfático y artificioso lirismo, lleno de pasión y de movimiento, esmaltado de pensamientos profundos, y rebosante á veces de gracejo y desenfado.

Aunque escrito sin el vistoso ropaje de la versificación, ostenta *Ángela* brillante poesía, especialmente en las escenas de sentimiento y de amor. Júzguese de ello por el diálogo de los dos protagonistas en el segundo acto; por el final del tercero; por la admirable escena en que Ángela escribe el fatal billete, y por aquel monólogo del acto quinto, que bien puede calificarse de encan-

tadora balada, á la que nada añadiría el artificio del verso.

La ejecución del drama contribuyó también al memorable éxito que obtuvo. En una advertencia sobre *los autores, el público y la prensa,* que sigue al concienzudo prólogo, Tamayo ensalza á los intérpretes que le dieron vida en las tablas.

«Teodora Lamadrid, actriz tan inteligente y simpática cuanto querida del público, ha realizado en *Ángela* todo lo que pudiera apetecer la más ardiente fantasía. Los espectadores no han visto en ella á la primera de nuestras actrices; han visto, sí, al personaje dramático, expresando la lucha de sus afectos con el difícil colorido de la naturaleza, y con el poético idealismo que tanto engrandece el arte. Ha sido, en fin, la verdadera Ángela que la imaginación había soñado. Como chispa eléctrica, el fuego de su inspiración inflama los corazones y arranca universales aplausos.

«Arjona ha dado en el Príncipe de San Mario una prueba más de lo que vale y puede su gran talento. La sencillez de su entonación, la elegancia de su apostura, la elevación con que resuelve las dificultades que abundan en las terribles situaciones en que interviene, prendas son que lo levantan á la altura de los primeros actores de la moderna Europa. Los aplausos que recibe cada día le manifiestan que el público se halla en esta ocasión de acuerdo con mi dictamen.»

Tamayo cambia radicalmente de tono al hablar de cierta parte del público de Madrid y de la prensa periódica: «En los círculos teatrales, unos han ensalzado mi obra hasta las nubes, otros la han deprimido y vilipendiado con incansable pertinacia.» «No se niega, sin embargo, la originalidad de algunas situaciones, como son, principalmente, la final del tercer acto, todas las del cuarto y todas las del quinto. Pero como no se niega que son mías, dícese que son detestables, atroces, nauseabundas. La escogida y numerosa sociedad que llena todas las noches el teatro de Variedades, aplaude con estrépito varias de estas mismas situaciones, prorrumpiendo en gritos de entusiasmo y llamándome á la escena á la conclusión de los actos tercero, cuarto y quinto.» «En el juicio crítico de *Angela,* se dice que este drama *remueve*

el estómago, y sólo *es bueno para representarse en la Plaza de Toros.* Quien fuese menos modesto que yo, podría, no sin fundamento, dudar de la buena fe de semejantes censuras.»

* * *

Después de *Ángela* estrenó Tamayo una obra perteneciente al género cómico. *El peluquero de S. A.* (11) fué compuesto en unión de D. Luis Fernández-Guerra y D. Manuel Cañete, y aunque se bastaba y sobraba cada uno de los tres floridos y vigorosos ingenios que se juntaron para elaborarlo, quisieron aquellos insignes varones imitar los casamientos literarios que Lope, Calderón y Moreto celebraban á veces, tan sólo para confeccionar humildes entremeses, bailes ó saraos de muy exiguas dimensiones. El protagonista de esta pieza es cierto fígaro de un príncipe alemán, que goza de gran favor entre los cortesanos, que le respetan y consideran por estar tan cerca de la cabeza del que rige los destinos del país. El maestro vela con solícito interés por una sobrina suya, jovencita aldeana que desconoce por entero á su respetable tío. Enamórase de la bella lugareña un apuesto conde, pero la familia de él se opone á semejantes relaciones. Préndase asimismo de la agraciada niña un cortesano, algo cargado de años, calavera y estúpido, hasta que escamado el prudente

---

(11) *El peluquero de S. A. Comedia en tres actos* (prosa), *original de D. Luis Fernández-Guerra, D. Manuel Cañete y D. Manuel Tamayo.* Madrid, 1853, 4.°, 79 págs. La censura es de 20 de Diciembre de 1852.—Verificóse la primera representación en el teatro de Variedades el 24 de Diciembre de 1857.—Reparto en el día del estreno: *Amalia, sobrina del Kimpler:* Teodora Lamadrid.—*La Baronesa Eugenia, hermana del Conde:* María Rodríguez.—*La Marquesa de Heberstein, favorita de la Duquesa:* Lorenza Campos.—*Federico, bajo el nombre de Lebel, sobrino de la Marquesa:* Manuel Ossorio.—*El Conde de Equemberg:* Enrique Arjona.—*Spankam, mayordomo del Conde:* Esteban del Río.—*Pedro:* Fernando Ossorio.—*Caballero 1.°:* Mariano Serrano.—*Hernán, criado de Kimpler:* José Bullón.—*Cortesanos, ugieres de palacio, criados del Conde, aldeanos.*

peluquero de tantos amoríos y galanteos, saca á su sobrina de las garras de ambos pretendientes y la lleva consigo á la corte para presentarla á los príncipes. Después de conseguir para ella un título de nobleza, accede á que dé su mano al rendido conde, puesto que, en concepto de sus próximos allegados, éste era el único requisito que le faltaba á la linda muchacha para ser digna de enlazar su suerte con la de un prócer. Con estos personajes, con una vieja aristocrática, con un hermano del viejo verde, con un hombre del campo, simplón y miedoso y con un mayordomo robusto, pesado, amigo de beber cerveza y de fumar en pipa, formaron los autores un enredo bastante ingenioso, que cumplió como comedia de Navidad con su misión de solazar al público y proporcionar buenas entradas á la empresa. Aunque el interés que ofrece esta comedia no es grande, porque desde un principio se adivina el desenlace, gusta por el acierto en el diálogo.

Del mismo modo que en el siglo XVII el incomparable Calderón quemó incienso en las aras de la Zarzuela con su *Púrpura de rosa,* así también en la época de Tamayo dejáronse arrastrar por el furor zarzuelero, no sólo la plebe literaria y los traductores adocenados, sino los más esclarecidos representantes de la dramaturgia española. Por esto el nombre de Ventura de la Vega va estrechamente unido con el de aquella pieza, celebérrima en sus días, rotulada *Jugar con fuego;* el de Rodríguez Rubí con el de *La hija de la providencia;* el de García Gutiérrez con el de *El grumete,* obra digna por la poesía, belleza, ternura é inspiración que encierra, de la suerte gloriosa que le ha cabido, y el de Eguilaz con el de *El Molinero de Subiza,* composición que si bien no le sirvió para aumentar su reputación literaria, en cambio le rindió muy útiles ventajas.

Atendiendo á tales precedentes, no es extraño que el que en el rodar de los años había de ser el más ilustre cultivador de nuestro Teatro, rindiera culto á este género dramático. Pero como si las musas quisieran vengarse de las ofensas inferidas al arte por uno de sus más venerables sacerdotes, *D. Simplicio Bobadilla*

Majaderano y Cabeza de Buey (12) no sólo no sirvió á su autor para ganar laureles en buena lid, pero ni siquiera para rendirle provecho material, con uno de esos triunfos que por lo fáciles y efímeros nunca logran satisfacer al verdadero genio.

Otro tanto había sucedido ó aconteció más adelante á varios ilustres poetas. Bretón de los Herreros vió naufragar sus dos únicas zarzuelas: *El novio pasado por agua*, y *Las cosas de D. Juan;* Rodríguez Rubí no acertó en *Tribulaciones* y zozobró en *La Hechicera;* García Gutiérrez erró en *La espada de Bernardo* y cayó en *La cacería real;* Ayala vió pasar desatendida *La estrella de Madrid* y criticados *Los Comuneros;* Eguilaz se fué á pique en *La vergonzosa en Palacio;* Suárez Bravo en *Las señas del Archiduque;* Doncel en *La picaresca;* Cisneros en *La litera del oidor*, Villoslada en *La dama del Rey;* Larrañaga, Arnao y otros se hundieron también como libretistas de zarzuela. (13).

Tomó Tamayo el título de su primera pieza destinada al canto, del nombre del tipo principal de aquel arreglo, donosísimo y popular, que de la comedia de magia de Mr. Martenville, *Le pied de mouton* llevó á cabo Juan de Grimaldi y que bautizó con el nombre de *La pata de cabra*. La macarrónica figura de D. Simplicio era una de las que más habían arraigado en el campo de

---

(12) *D. Simplicio Bobadilla, zarzuela de magia en tres actos y 14 cuadros original de D. Manuel y D. Victorino Tamayo y Baus. Música de los Sres. Inzega, Hernando, Gaztambide y Barbieri.* Madrid, 1853.—Reparto en el día del estreno, que tuvo lugar el 7 de Mayo de 1853 en el teatro del Circo: *Dorotea:* Joaquina Lombía. —*D.ª Leonor:* Ramona García.—*Una mujer y una ninfa:* Luisa García.—*Ventura:* Matilde Tobla.—*D. Simplicio:* Vicente Caltañazor.—*Taravilla:* José Alverá.—*D. Juan:* Ricardo Allú.—*D. Lope:* José Aznar.—*El dios pan:* Manuel Franco.—*Mugico:* José M.ª Areces.—*Ventero:* José Rodríguez.—*Alguacil 1.º:* Joaquín Montañés.—*Alguacil 2.º:* José Ribera.—*Criado:* Felipe Díaz.—*Arriero, Moza... Alguaciles, arrieros, aldeanos, maceros, de ambos sexos, ninfas, sátiros, dioses, fieras y aves.*

(13) *Juicios literarios y artísticos de D. Pedro Antonio de Alarcón.* Madrid. 1883. Págs. 273-302. *Contra las Zarzuelas.*

las tradiciones populares, y éste fué el lema de la zarzuela de que tratamos. El libreto no correspondió á lo que se esperaba, pues resultó incoherente y falto de chistes castizos y típicos, haciéndose por todo ello sumamente pesado.

Grave decepción debió de embargar el ánimo de Tamayo al presenciar el fracaso de esta su obra de magia, ante el reciente recuerdo del éxito de *La pata de cabra,* cuyas representaciones produjeron una conmoción febril é inverosímil, hasta el punto de que el mismo Fernando VII acudía con frecuencia, acompañado de la reina Amelia, á reír los chistes de Guzmán, junto con los habitantes de la corte y grande contingente de espectadores que acudían de provincias.

El público que asistió al estreno de *D. Simplicio* negó su aprobación á las pinceladas de brocha gorda que contiene la obrilla y la sonrisa de sus labios á las agudezas no impregnadas de delicadeza y gracia ática, y su fallo imparcial fué justo, como suele serlo siempre en obras destinadas únicamente á esparcimiento ameno de algunas horas. Sin varias decoraciones de mérito de Muriel, y algunas piezas musicales que fueron aplaudidas, como la introducción y la tempestad de Hernando, un duo de Barbieri, la marcha de los duendes de Izenga y un característico coro de alguaciles de Gaztambide, *D. Simplicio* no hubiese alcanzado una segunda representación.

A muy distinto género pertenece el lindo proverbio *Huyendo del perejil...* (14) con el que alcanzó el laborioso joven un éxito muy linsonjero. Abundan en él los chistes nuevos, las situaciones

---

(14) *Huyendo del perejil... Proverbio en un acto* (prosa), *original de D. Manuel Tamayo y Baus.* Representado por primera vez con grande aplauso en el teatro de Variedades el 15 de Marzo de 1853. Madrid. *Obras de D. Manuel Tamayo y Baus, ob. cit.,* T. I, págs. 327 á 370. Lleva la siguiente dedicatoria: «A Victorino Tamayo y Baus. Este juguete, que nada vale en sí, tiene un gran valor á nuestros ojos; á los tuyos, por ser obra de mi escaso ingenio; á los míos, porque la indulgencia del público te ha estimulado en él con benévolos aplausos. Por eso te

ingeniosas, los pensamientos galanos, el lenguaje rico, la poesía excelente y el diálogo vivo y animado. Es un precioso juguete, aunque algo inverosímil, y cuyo enredo estriba en un error que fácilmente se desvanece. Rafael, hijo del Marqués de San Millán, se enamora de una joven que no tiene más mérito que su hermosura. En vano se opone el padre á semejante unión; pues aquél realiza clandestinamente su proyectado matrimonio sin esperar el beneplático del autor de sus días. Rafael deseoso de que su padre se relacione con su mujer, prepara un vuelco de la silla de posta en que viajan, cuando están muy cerca de la quinta en que vive la adorada Carolina. Esta les brinda generosa hospitalidad, que ellos aceptan gustosos, entrando con esto el Marqués de San Millán en la morada de su nuera. Desconocedor éste de la trama, acaba por sentirse subyugado por las múltiples cualidades de Carolina, que sigue ocultando su nombre y posición, hasta el punto de enamorarse el viejo y de hacerle una declaración en toda regla. Al fin se descubre la verdad, y concluye el Marqués por perdonar y abrazar á ambos hijos y celebrar la intriga.

Algún mal intencionado quiso arrebatar á Tamayo la propiedad de esta piececita, propalando la especie de que sólo era una versión servil de *Le consentiment forcé* de Guyot de Merville (15) al castellano, pero el análisis comparativo de las dos obras le ponen á cubierto de todo ataque.

---

lo dedica tu hermano Manuel.» Hicieron respectivamente los papeles de *Carolina, El Marqués de San Millán* y *Rafael, su hijo:* Teodora Lamadrid, Joaquín Arjona y Victorino Tamayo respectivamente.

(15) *Le consentiment forcé, comédie en un acte et en prose de Guyot de Merville representée pour la première fois le 13 août 1738. (Repertoire du Théâtre François, ou recueil des tragédies et comédies restées du Théâtre depuis Rotrou. T. XXII).*



CAPÍTULO VII

La tragedia clásica en nuestros días.—Objeciones comunes contra este género literario.—Estreno de la tragedia intitulada: *Virginia*.—El hecho de Virginia en los Teatros español, francés, italiano, inglés y sueco.—Errores é inconsecuencias de los antecesores de Tamayo.—Modo de resucitar y rehabilitar el Teatro antiguo, según el *prólogo* de esta tragedia.—Juicio de la reforma dramática propuesta por Tamayo.—De cómo llevó este poeta á la práctica lo que había preceptuado como crítico.—La tradición de Virginia en la literatura dramática según el Marqués de Valmar.—El honor y la libertad como resortes escénicos de la pieza.—Virginia y Apio Claudio.—Situaciones características.—Colorido local y parte que el *coro* toma en la acción.—Novedad y verdad de las escenas.—La impresión del público y de la crítica.—Es dechado del género trágico clásico.

La afirmación de que el más perfecto y noble linaje de poemas dramáticos, no es comprensible en nuestros días; de que no gusta á la concurrencia que hoy asiste á los coliseos la tragedia clásica, ni aun la remozada por Corneille, Racine, Voltaire, Legouvé y Alfieri, puesto que ya no le interesan al público Aquiles, Príamo, Hipólito, Edipo, Orestes, Ifigenia, Medea, Agamenón y Alcestes; en pocas palabras, la repetición de la famosa frase prohijada como axioma incontrovertible, entre los que se desviven por patrocinar expresiones hechas, de que *la tragedia ha muerto,* no arredró á Tamayo para componer la única suya que ha dejado escrita.

¿Y por qué debe haber muerto ese tipo de belleza que nos ha

legado el admirable genio de la nación helena? ¿No sobresalieron en él durante el siglo pasado en España, Cienfuegos, Huerta, la Avellaneda, Díaz, Cervino y otros conocidos poetas?

Para los detractores de la tragedia clásica, es principio inconcuso el de que ésta es una planta exótica para la sociedad moderna, como producto que es de una civilización remota, y por consiguiente de tradiciones enteramente perdidas. Así, los héroes del Teatro griego y sus infortunios, no conmueven, porque sus múltiples desventuras se cumplen con la inflexibilidad propia de la intervención de aquellas numerosas deidades del Partenón ateniense. Además, el escenario de la patria de Esquilo, Sófocles y Eurípides, era la inmensa plaza, en cuyo fondo se veía el mar tranquilo; el coro, el pueblo entero, que cantaba y juzgaba; la acción, era la vida de todas aquellas generaciones artísticas; el diálogo una continuada serie de inspiraciones épicas; y los personajes descendían del Olimpo ó eran héroes inmortales, siendo las catástrofes netamente nacionales. Hoy, la plaza está encerrada entre cuatro bastidores; canta el coro media docena de comparsas; el tono trágico es un académico y frío endecasílabo, y á los arranques del genio han substituído las declamaciones vagas de la imitación discreta.

Añaden á lo dicho los enemigos declarados de la escuela pseudoclásica, y aun algunos fervientes adoradores de la antigüedad griega y latina, que tan ciertas son las anteriores observaciones, que al querer resucitar en estos últimos tiempos las representaciones trágicas, debieron ser excluídas de ellas las divinidades y el coro, porque la intervención de estos agentes era pura y exclusivamente acomodada al gusto y esencia de la sociedad griega. Pero es el caso que la tragedia sin el coro y sin la intervención más ó menos directa de lo que técnicamente se llama la máquina, no es ya verdaderamente la tragedia, tal como la poseían sus progenitores, sino otra cosa distinta, que apenas conserva de su tipo más que alguno que otro rasgo para señalar su genealogía.

Si los que tal dicen no confunden la forma con el género, les

saldrá al encuentro esta sencilla reflexión: no ha muerto la tragedia, porque alientan las pasiones. Sería tan absurdo negar la existencia de éstas, como pretender, dada y reconocida ella, que siendo susceptibles de desarrollo no pueden hoy llevarnos á los excesos del bien ó del mal. Pues bien; este género literario no es otra cosa en la dramática que la exposición de un hecho cualquiera, que importe el desenvolvimiento de una pasión hasta el estallido ó la catástrofe. Sentado esto y desechado por mezquino el concepto que de él da el Marqués de Santillana en su *Comedieta de Ponza,* al definirlo como la poesía que refiere la caída de grandes reyes y príncipes, como Hércules, Príamo, Agamenón y otros, cuya vida fué tranquila al principio y en su mediación, pero que al fin terminó tristemente, puede sostenerse que esta especie de dramática no morirá sino el día en que se opere una transformación radical en las leyes físicas y morales que gobiernan el universo.

«Cuando se dice que la tragedia ha muerto, se confunde el género con los actores. Los que han muerto ó no existen son los intérpretes de la tragedia. ¿Cómo suponer que hayan muerto Norma y Safo? Para asegurar esto sería necesario que la tragedia no fuese lo que es. La tragedia es una composición que tiene por héroes grandes personajes y por asunto grandes pasiones, que terminan selladas con el beso de la muerte. Y ¿acaso hoy no se alimenta el odio con la idea de venganza? ¿Acaso no se apaga con sangre el fuego de las pasiones? Si se ha dejado de sentir á lo Otelo ó á lo Medea, esos héroes pertenecen á la historia ó á la tradición. Siendo esto cierto, se me ocurre preguntar: ¿Se desdeña en esta época el estudio de la historia? ¿Se siente repugnancia por las investigaciones que nos conducen al conocimiento de los hechos y de los sentimientos de la antigüedad? Creo que nadie responderá afirmativamente. Tal respuesta merecería ser colocada entre admiraciones. No es la tragedia (cuya forma puede modificarse según el gusto literario de los tiempos) lo que es malo. Lo que me parece atroz es ver encarnados en enanos los héroes agigantados por la distancia. Siendo escasos los artistas

que pueden animar el polvo de Godofredo ó de Guzmán, el público prefiere, y se comprende la causa, el drama moderno á la tragedia. La vida actual está al alcance de nuestra mano; sus actores son hombres como nosotros, á quienes vemos ó tratamos. Los siglos caen los unos sobre los otros, formando paulatinamente esa montaña que se llama historia. Tan grandes nos parecen los que la dominan como pequeños los que se agitan ó caen á su pie en el valle en que vivimos. Y esta es la causa porque exigimos para aquellos intérpretes lo que no reclamamos para éstos (1).»

La escasez de artistas apellidados Ristori, Salvini, Rossi, Pezzana, Talma, Maiquez y algunos más, para el desempeño del género trágico; la notoria impericia de muchos poetas, que si bien han brillado en otros géneros dramáticos más sencillos, no han alcanzado los codiciados lauros en obra tan difícil, abusando cruelmente de los recursos propios de la tragedia; el proceder de no pocas gentes que rehuyen sistemáticamente las emociones dramáticas, y posponen las que producen la tragedia y el drama á las placenteras y regocijadas que causan otros espectáculos; y la predilección que ahora muestra la sociedad por la exposición y resolución de problemas de la vida y el estudio psicológico de las pasiones humanas en la escena; todo esto no es suficiente razón para asegurar que la tragedia ha muerto. Los afectos y las grandes pasiones son las mismas en todos los tiempos, y su fiel pintura es, ha sido y será perpetuamente, el más digno objeto de la poesía dramática. Así es, que lo que únicamente puede afirmarse, es que la tragedia ha pasado de moda ó está aletargada. Así lo entendieron Tamayo, Ventura de la Vega y Martínez de la Rosa, en España, que comprendieron que la tragedia cambia de forma en cada país, según la índole de su sociedad, historia, cos-

---

(1) *Teatro.* Colección de artículos de Santiago Estrada, miembro correspondiente de la Real Academia Española. Precedida de un estudio crítico biográfico de D. A. Peña. Barcelona, 1889.

tumbres é idioma respectivo; y que para escribirlas no deben calcarse siempre sobre un particular modelo, sino que deben llevar consigo cierta originalidad, guardar la verosimilitud, contrastar los caracteres, observar las reglas de las unidades, acrecentar el interés en la proporción del progreso de la fábula, disponer un desenlace lo menos artificioso posible, tomar del Teatro francés y del italiano lo que respectivamente es laudable en cada uno; y cuidar de que el lenguaje sea puro, correcto y adornado convenientemente.

Gran trecho hay desde *Virginia*, con la que se puso Tamayo de golpe sobre cuantos escribieron tragedias clásicas antes de él, y las mismas producciones más ó menos afortunadas con que hasta entonces había deleitado á numerosos públicos.

*
* *

Siendo notorio que «las causas de una acción son esencialmente las más *dramáticas* é interesantes, y que cuanto más conformes sean los hechos que en la tragedia se representen con la verdad de la historia, tendrán en más alto grado el carácter *de verdad poética* que buscamos en la tragedia (2),» recordaremos las circunstancias culminantes de la leyenda patética que sirve de fundamento á la *Virginia* (3) de Tamayo, para poder luego comprobar de qué manera tuvo aquél ojos para ver, alma para sentir

---

(2) Manzoni. *Carta sobre las unidades dramáticas.*

(3) *Virginia. Tragedia en cinco actos* (verso), *de D. Manuel Tamayo y Baus.* Se estrenó en el teatro del Príncipe el 7 de Diciembre de 1853 con el siguiente reparto: *Virginia:* Teodora Lamadrid.—*Camila:* Mercedes Buzón.—*Silvia:* Cristina Ossorio.—*Octavia:* Juana Ridaura.—*Emilia:* Inocencia López.—*Virginio:* Joaquín Arjona.—*Apio Claudio:* José Calvo.—*Icilio:* Manuel Ossorio.—*Marco Claudio:* José García.—*Aulo:* Victorino Tamayo...—Además de la carta del autor lleva otra que es la respuesta de Cañete.—Encabézanla estas palabras: «A ti, padre mío, á ti, que lloras aún la muerte de mi madre.»—*Obras de D. Manuel Tamayo y Baus*, ob. cit. Tom. II, págs. 133 á 137.

y talento de ejecución para reproducir la historia, fuente inagotable de toda poesía.

Todo el fondo del argumento de este soberbio drama, está tomado de la historia, tal cual la refieren contestes Dionisio de Halicarnaso y Tito Livio (4), habiendo aceptado ya la crítica mo-

(4) Los siguientes párrafos de Tito Livio, tomados de una traducción del siglo XVI, contienen la esencia del hecho transcendental, que acabó con la dominación de los magistrados á quienes los antiguos romanos dieron el encargo de componer las leyes de las Doce Tablas, y que también gobernaron durante algún tiempo la república en lugar de los cónsules: «Síguese ahora otra maldad que en la ciudad acaeció, cuyo principio fué la liviandad; la cual no menos se terminó en deshonrado fin que la fuerza que fué hecha á Lucrecia, é así esta fué causa de que los decenviros perdiesen el poderío, como la de Lucrecia de que los Tarquinos perdiesen el reino.

«Pues como Apio Claudio quedase en Roma para guarda de ella, fué encendido en amor de una virgen desposada, hija de Lucio Virginio, el cual en Algido estaba de capitán de cierta orden de soldados. Era éste varón de buen ejemplo, así en la guerra como en la ciudad, y de sus buenas costumbres tenían parte su mujer é hijos. Tenía desposada á su hija con Lucio Icilio, varón tribunicio, muy esforzado, defendedor de la causa del pueblo. É como esta virgen fuese de aventajadísima hermosura, Apio se enloqueció en su amor, y pensó de la haber con prometimientos é dones. Mas viendo que todas estas cosas no podían vencer la virtud y castidad de la virgen, inclinó su corazón á pensar una manera muy cruel de fuerza. Para poner su pensamiento en obra habló con su criado llamado Marco Claudio, é díjole que demandase delante de él en juicio á aquella virgen, alegando que era su esclava, y que no se dejase vencer de los que defendiesen la parte de la doncella; que pues su padre estaba ausente, bien tendrían lugar para salir con su empresa... Pues como esta virgen viniese un día á la plaza donde estaban las aulas literarias, llegóse allí el criado de Apio, echóle mano, diciendo que era su sierva nacida en su casa... Espantada la doncella de aquel acontecimiento, comenzaron ella y los que la acompañaban á dar voces, demandando el favor y fe de los caballeros. Hízose gran concurso de gentes, celebrando y alabando el nombre del padre y esposo de la virgen, para la defender que no le fuese hecha fuerza. Viendo esto el criado de Apio, dijo: que no había necesidad de gente para la defender, pues que él no la quería tomar por fuerza sino por justicia, y que para esto él la quería llevar delante del juez... Vino, pues, con la doncella delante de Apio, acompañándole mucha gente...

derna, en casi todos sus pormenores, la verdad del trágico suceso de Virginia, que inmolada por su padre, el centurión Virginio, en presencia del pueblo romano, para libertarla del ardiente y lascivo amor de Apio Claudio, jefe del decenvirato, fué causa de la caída de esta forma de gobierno.

«Apio pronunció que le placía que el padre fuese llamado, mas que entre tanto que él venía, no quería perjudicar al demandador, que él no pudiese llevar á la doncella, prometiendo y dando fiadores de la traer allí cuando fuese venido Virginio, y de la entregar á quien la justicia determinase... É como muchos de los que estaban presentes á esta sentencia tuviesen mayor ánimo para blasfemar de ella entre sí mismos que no para la contradecir públicamente, Publio Numitor, abuelo de la doncella, é Icilio, su prometido esposo, vinieron á priesa, haciéndoles lugar los que presentes estaban... É Apio mandó á los porteros que no dejasen entrar al prometido esposo. Mas Icilio, encendido con la injuria, dijo á voces: «Con hierro me has de quitar de aquí, ¡oh Apio!, porque así puedas encubrir la maldad que tienes pensada. Yo soy esposo de esta doncella y la tengo de recibir virgen y casta; llama á los verdugos, haz aparejar las segures, que, por más que amenaces, la esposa de Icilio no quedará fuera de la casa de su padre...» Toda la multitud que estaba presente se alteró viendo estas cosas, y los maceros tenían cercado á Icilio. Entonces Apio dijo que Icilio no defendía á la prometida esposa, mas que alborotaba la república y sembraba discordias por codicia que tenía del tribunado, y que él no quería aquel día darle más materia de errar, no porque tuviese temor de su osadía, mas por consideración de Virginio que estaba ausente; y que para esto él quería dilatar el juicio y dejar á la doncella en su libertad hasta otro día. Luego los parientes enviaron á gran priesa á llamar al padre, que estaba en el real, diciendo que en él sólo estaba la salud de su hija, y que por eso viniese muy presto para estar presente al juicio que se había de tener otro día. Después Apio escribió al real á sus compañeros mandándoles que tuviesen preso á Virginio. Este perverso consejo no aprovechó cosa, porque cuando las cartas llegaron, ya Virginio era partido, y aquella noche llegó á Roma, antes del día. Toda la ciudad esperaba ansiosa en el Foro desde el amanecer, y á la hora del juicio, Virginio, vestido de luto, vino con su hija vestida de una vestidura no acostumbrada, acompañada de algunas matronas; y venían con él gran multitud de abogados y otros muchos por ver el fin de este nuevo caso. Virginio hablaba públicamente, y decía á cuantos encontraba, «que si estando en la hueste por la salud de la república, tales cosas se habían de hacer en Roma contra sus hijos, que ellos lo mirasen, que también tocaba á ellos como á él.» É diciendo estas cosas, indignaba á todos cuantos hablaba.

La narración del sublime hecho que se realizó en la ciudad del Tíber es como sigue: Por los años de 448, antes de la era vulgar, veíase atravesar tímidamente la bulliciosa plaza do se asienta el Foro romano, á una hermosa jovencita, acompañada de su nodriza, en dirección á las tiendas de que se hallaba rodeado

---

É semejantes palabras decía Icilio. É Apio, teniendo el entendimiento turbado con la fuerza del amor, ó por mejor decir, del desatino y la locura, asentóse en su tribunal é silla, é antes que el demandador ninguna cosa dijese, ni á Virginio fuese dado lugar para responder, dió sentencia contra la doncella, juzgándola sierva de su criado. Todos se espantaron de ver cosa tan abominable, y con tanta admiración fueron ocupados los corazones de los que estaban presentes, que estuvieron algún espacio atónitos y en silencio. É como después Marco Claudio fuese á tomar la virgen de entre las matronas, las lamentaciones y lloros de las mujeres que estaban presentes le detuvieron. É Virginio, su padre, extendiendo las manos amenazadoras contra Apio dijo: «¿Han de sufrir esto los romanos? No espero yo, por cierto, que tal cosa sufran los que tienen armas...» Como el demandador de la virgen fuese embargado de la locura, defendiéndola la multitud de las mujeres é abogados, que estaban presentes, mandó Apio pregonar que callasen todos, é dijo á uno de sus lictores: «Aparta la gente y haz camino para que el señor tome á su esclava»; y como oyeron este mandamiento, todos se apartaron llenos de ira, y quedó la doncella sola, desamparada en las manos del que la demandaba.

«Entonces Virginio, su padre, viendo que todos le dejaban solo y ninguno le daba favor, volvióse contra Apio y díjole: «Perdonad al dolor paternal, si alguna cosa he dicho contra ti sin reverencia; suplícote que me des lugar que aquí delante de la virgen pueda saber de su nodriza cómo es esto; porque sabiendo que falsamente hasta aquí he sido llamado su padre, me aparte con alegre corazón de esta demanda.» É dándole Apio para esto lugar, apartó á la hija y á la nodriza junto al templo de Cloacina, y hácia el sitio que hoy llaman *Tiendas nuevas*, y tomando un cuchillo de un carnicero en la mano, dijo: «No me queda ya otro remedio, hija mía, para te poner en tu libertad, sino éste.» É diciendo esto, le atravesó el pecho. É mirando á la silla donde Apio estaba sentado, díjole: «Á ti y á tu cabeza consagro esta sangre.» É levantándose gran clamor en el pueblo por este tan terrible caso, mandó Apio prender á Virginio, mas él salióse de entre toda la gente, haciendo lugar con sus armas por doquiera que pasaba, y acompañándole muchos de los mancebos hasta que salió de la ciudad. El prometido esposo de la virgen é Numitor, su abuelo, tomaron el cuerpo mudo, y mostrábanle al pueblo, maldiciendo todos la maldad de Apio é llorando la hermosura no lograda é la necesidad

el templo de la Justicia. Dirigíase á la escuela, situada en medio de aquéllas, porque las letras, en aquel entonces enseñadas por esclavos ó libertos, eran consideradas como una mercadería, y tenían su tienda en el Foro, en donde se vendían como otro género cualquiera (5).

Viendo pasar cada día por el pie de su tribunal el supremo magistrado á la niña, concibió por ella un amor impetuoso y brutal; y observando que no había manera de atraerla á su voluntad, ideó un infame proyecto. Marco Claudio, su cliente, reclamaría á Virginia, como hija de una esclava de su casa, alegando que Numitoria, mujer de Virginio, ansiosa de tener hijos, había sobornado á la madre de aquélla para que se la entregase, fingiendo que era hija suya. La maldad púsose en ejecución, y Marco Claudio, avanzando á través de la turba, puso la mano sobre la joven, y asiéndola declaró que siendo hija de uno de sus esclavos, suya era ella también. Virginia y su nodriza imploraron á grandes gritos la fe pública, y como acudiese gente, fueron llevadas delante de Apio, que estaba sentado en su tribunal cerca del altar de Vulcano.

Mientras se ponían en práctica tales asechanzas, el padre de Virginia, el centurión Lucio Virginio, que aunque de origen plebeyo gozaba de gran nombradía (6), militaba en Algido, en el

---

del padre. É las matronas cercaron el cuerpo é decían con voces lamentables: «¿Es esta la condición de crear á los hijos ó son estos los galardones de la castidad?» El pueblo todo se alteró, parte por el pecado tan abominable, y parte con esperanza que esta maldad cometida por Apio sería causa de recobrar la libertad.

(5) Virginia iba al Foro para aprender á leer y escribir, pues en aquella época una joven plebeya no podía recibir otra educación literaria. Para ser la prometida de Icilio, era suficiente que tuviera la edad núbil, que legalmente era á los doce años. Si como parece lo probable había pasado ya esta edad, era de poco, puesto que iba todavía á la escuela.

(6) Había Virginios patricios y Virginios plebeyos; el padre de Virginia era plebeyo. En esta época un patricio no hubiera dado su hija á Icilio, tribuno, y por consiguiente plebeyo; el casamiento no se verificaba aún entre las dos clases.

ejército mandado por los colegas de Apio contra los ecuos y sabinos.

El decenviro, luego de haber oído las razones de su cliente y las voces del pueblo, estatuye con aire impasible de juez bajo el que oculta la pasión que le atormenta, que si la hija está en poder de su padre, nadie puede pretender su posesión antes del juicio; pero como en el interín el reclamante no debe perder su derecho, debe ser él guardador de la doncella hasta que se haya legislado sobre el hecho de la paternidad.

Al escuchar esta sentencia favorable á Marco Claudio, el abuelo de Virginia, Publio Numitor, y su desposado Icilio, antiguo tribuno de la plebe, llenos de indignación y coraje, y ayudados por el pueblo que también se hizo cargo de la alevosía, rechazaron indignados á los lictores cuando iban á entregar á la joven á su mentido dueño. Apio ordenó entonces que arrestasen también á Icilio, pero creyendo más conveniente conservar las apariencias de la moderación y de la justicia lo dejó en libertad; no sin antes increparle que como hombre turbulento procuraba hacer estallar una revolución, para derribar el decenvirato. Como no cesaran las voces de ser una iniquidad lo que se hacía, Apio concedió una prórroga, dando en depósito á Virginia á un tío suyo, para que la trajese al siguiente día al Foro, en donde tanto si había llegado Virginio como no, Icilio y sus parientes verían como el primer juez sabía hacer cumplir la ley.

Inmediatamente que Apio llegó á su casa envió al campo la orden de no dar licencia á Virginio de venir á Roma y de retenerle prisionero; pero este innoble ardid se deshizo gracias al celo de dos jóvenes, hermano de Icilio uno, y el otro hijo de Numitor, que habían partido ya, á toda prisa, para advertir á Virginio de lo que pasaba, con lo que éste pudo salir de Algido antes de que las disposiciones de Apio hubiesen llegado al sitio del combate.

Llegado Virginio, encaminóse al día siguiente con su hija en traje de luto, acompañada de algunas mujeres y varios amigos al Foro, que desde las primeras horas estaba completamente lleno.

Presentóse á poco Apio, precedido de sus lictores, y luego de haber dado la palabra á Marco Claudio, él mismo discurrió acerca del estado civil de la joven, ordenando que como esclava que era se la diesen á su criado. El espanto de esta atrocidad mantuvo de momento cerradas todas las bocas, y Marco, pretendiendo aprovecharse de este instante de estupor, avanzó para apoderarse de Virginia; pero las mujeres que la rodeaban le rechazaron airadas.

Al ver Virginio que el pueblo de Roma en el que por efecto de las últimas guerras, sólo se encontraban viejos, mujeres y niños, iba á permitir que el crimen se consumase: «Yo no sé si éstos, dijo con desprecio propio de un soldado para con los pacíficos vecinos, lo consentirán,» y añadió amenazando á Apio con la cólera del ejército: «pero los que tienen armas no lo sufrirán.»

Conociendo el viejo centurión que no le era posible oponerse á la violencia, y falto de todo recurso humano, concibió el espantoso designio de inmolar á la doncella. Se excusó en nombre del dolor paterno, de las invectivas que había proferido contra Apio Claudio, y le pidió que le fuese permitido conversar con Virginia. Concedida fácilmente la licencia, abrazó á su hija, alejóse un poco de Apio, y acercándose á las tiendas situadas al norte del Foro, tomó un cuchillo de la mesa de un carnicero, y diciendo: «Hija mía, yo te reivindico á la libertad por el solo medio que está en mi poder» le atravesó el pecho, y volviéndose hacia el tribunal gritó al tirano, presentándole el arma humedecida: «Por esta sangre inocente consagro tu cabeza á las deidades del infierno.»

Apio mandó que se le prendiera, pero Virginio abriéndose camino por medio de todos con su cuchillo, se retiró al monte Vecillus, en donde sublevó á los soldados. Icilio y Numitor levantaron el cadáver de Virginia y lo mostraron al pueblo, en medio de los lamentos de todos los presentes; luego atrajeron á su causa al ejército de la Sabina.

Entonces los decenviros con Apio á su cabeza abdicaron, y los romanos nombraron cónsules y tribunos; y el Senado, sabida la verdad de todo el asunto, procedió al juicio de Apio, que tuvo

por acusador á Virginio. El decenviro fué echado á la cárcel Mamertina; pero antes del día señalado para darle garrote, el fiero patricio hizo lo que había hecho ya su padre, esto es, se dió por su propia mano la muerte, y su cuerpo fué arrojado al Tíber (7).

* * *

El propio asunto de la catástrofe que puso fin en la Roma antigua al poder sin límites de los decenviros, á quienes obedecían ciegamente desde el pueblo hasta los más ilustres ciudadanos de la república; la muerte verdaderamente trágica dada por Virginio á su hija, cuando se persuadió de que ni ruegos ni amenazas conseguirían que Apio desistiese de sus nefandos propósitos, había sido ya tratado por una pléyade de poetas de diferentes nacionalidades (8), aunque sin lograr ninguno de ellos con sus *Virginias* los honores de la inmortalidad. Tamayo conocía únicamente las *Virginias* de Alfieri, Latour, Leopoldo, Montiano y Ledesma, y la traducción que de la primera hizo al castellano hábil y vigorosamente el erudito Solís.

Nuestro autor no tomó por modelo ninguno de estos poemas, disponiendo el suyo sobre un plan completamente distinto y que le pertenece por entero. Poco dignas de imitación eran por cierto las tragedias de sus compatriotas Juan de la Cueva, Montiano, Ledesma y J. L. A. En la de aquel precursor de Lope de Vega (9),

---

(7) *Galería histórica de mujeres célebres,* por D. Emilio Castelar. Madrid, 1888. Tom. V, págs. 383-413.

(8) Mayret, Duthiel, Le Clerc, Campistrón, La Harpe, Doigni du Ponceau, Lemierre, Le Blanc du Guillet, Guiraud, Latour (de Saint-Ibars), Chabanón, en Francia; Alfieri, Gualterotti, Gravina, Accolti d' Arrezo y otros, en Italia; el Conde Leopoldo, en Suecia; Webster, Sheridan Knowoles, en Inglaterra; y Juan de la Cueva, Montiano, Ledesma y J. L. A., en España.

(9) *Primera parte de las Comedias y Tragedias de Ioan de la Cueva. Dirigidas á Momo. Sevilla, 1588.*—Representóse esta tragedia en la güerta de Doña Elvira por el excelente y ingenioso representante Pedro de Saldaña. Año de mil y quinientos y ochenta. Siendo asistentes de Sevilla D. Francisco Çapata de Cisneros.

confúndense dos acciones cuando no debiera haber más que una. La acción de Virginia, bien conducida durante los tres primeros actos, no tiene trabazón alguna con la de Apio Claudio, que llena el último, con lo que se quebrantan las unidades y el mismo interés. La pintura de los afectos es en ella generalmente débil. Marco Claudio habla á veces con el decoro que corresponde al género trágico, y á veces incurre en bajezas imperdonables. Entre los personajes hay un escribano que ni por el nombre que se da á su oficio, ni por el estilo que usa en sus escritos, pertenece á la tragedia ni á las costumbres romanas. Véase como se explica:

Preguntado Apio Claudio, que presente
Está en la cárcel, en prisiones puesto,
Si conoce á Virginio que está ausente,
Dice que sí; y replicando en esto
Qué tiempo habrá, responde llanamente
Que no le fué tal hombre manifiesto,
Sino desde que Marco su criado
La esclava ante él por pleito ha denunciado.
Tornado á preguntar si conocía
A Virginia, declara que en su vida
La vió, etc.

La muerte de Virginia de Montiano (10), no reúne todas las circunstancias que pide un asunto heroico: el lenguaje es vil prosa, resultando por todo ello la tragedia fría y falta de arte.

Si ninguna alabanza merecen las dos obras citadas, menos acreedora es á ella la *Virginia* de Rodríguez de Ledesma (11), in-

---

(10) *Dissertation sur les Tragediès espagnoles, Traduites del' Espagnol de Don Auguftín de Montiano y Luyando, Directeur perpètuel del' Accademie Royale Espagnole pour le Roy d' Espagne, Or. Par. M. d' Hermilly.—A Paris, M.DCCLIV. —Tome première.—Exposition de Virginie, tragedie; Avec la traduction de plusieurs endroits de cette Piéce.*

(11) *Poesías dramáticas escritas por D. F. R. de L. Tomo I* (único). *Madrid, 1805.* Comprende además de *Virginia,* una *Lucrecia* y una *Leonida* también traducidas.

feliz imitador de Alfieri. El poco respeto que guarda á la historia, el embrollo de la acción, el lenguaje y el estilo nada elevados y poéticos que emplea, hacen poco agradable el parto literario del antiguo secretario de la Junta de reforma ó Mesa censoria de 1800. En cuanto al drama trágico *Apio Claudio y Virginia*, de J. L. A. (12), sólo diremos que la intención del anónimo autor consistió en presentar un cuadro político; ya que suprimió las conversaciones amorosas, substituyéndolas por máximas y sentencias legales y filosóficas que perjudican á la ilusión y cambian el teatro en tribuna. Virginia no sale á la escena hasta el final del tercer acto, y aun entonces enamorada de Apio, pensando y hablando ambos personajes como si vivieran en el siglo XIX.

Si Tamayo no temió ni por un momento la competencia que podían hacerle los escritores del país, no debía inspirarle la misma tranquilidad la comparación con los autores extranjeros, algunos de ellos de gran nombradía.

La *Virginia* de Víctor Alfieri (13), es quizá una de las más admirables tragedias, por la elevación y la fuerza de las ideas, que sobre tan cultivado asunto han aparecido en el mundo literario. Lástima que su autor declame en toda la obra contra la tiranía y el despotismo, haciendo sin cesar la apoteosis intemperante de la libertad. De ahí proviene que los caracteres de los principales personajes no sean más que un reflejo fiel, no del espíritu y sentimientos de la antigua Roma, sino de la propia índole altiva, violenta é impaciente de Alfieri, confundiendo la protagonista su personalidad de doncella tímida y ruborosa con el de una conspiradora, que encendida y exaltada perece en medio del estruendo del combate, en lucha abierta contra el tirano de su patria subyu-

---

(12) *Apio Claudio y Virginia, drama trágico en tres actos* (prosa), *por J. L. A.* Madrid, 1846.

(13) *Tragedie di Vittorio Alfieri da Asti: con una notizia intorno agli autografi delle tragedie conservati nella mediceo laurenziana, ed alle prime é principali edizioni di esse. Volume primo. Firenze. Relice le Mounier. 1855. Virginia.*

gada. «Nunca paso por esta plaza (dice á su madre) sin que un alto pensamiento detenga mi planta. Este es el sitio donde en otro tiempo se oían tronar los libres acentos de mi Icilio. Ahora lo hace enmudecer el poder absoluto. ¡Oh! ¡cuán justo es su dolor!» Aunque el Teatro griego fué el modelo que se propuso imitar Alfieri, no acertó en su ejecución, pues es francés en la observancia de las unidades dramáticas, en reprimir los vuelos de la imaginación, en el afán de buscar en todo la regularidad, con riesgo de incurrir como incurre en la monotonía, y especialmente en la falta de enredo y en que habla poco al corazón. Con todo en *Virginia* nos ofrece el trágico italiano junto á la sencillez lánguida del argumento, interrupciones patéticas, rapidez en el diálogo y períodos de no escasa belleza.

La traducción, en valiente romance endecasílabo, de esta famosa tragedia hecha por Solís (14), no desmereció en nada del original; porque aquél logró asimilarse el espíritu de Alfieri, y dió á Maiquez ocasión propicia para desplegar sus relevantes facultades.

En Francia, durante la primera mitad del siglo pasado, pusieron sus talentos al servicio del género trágico Nepomuceno Lemercier, Julio Lacroise, Latour (de Saint-Ibars) (15), y Ponsard. «El éxito obtenido por la *Virginia* del tercero de los escritores citados,—escribe el Marqués de Valmar, en el mejor juicio crítico que de la leyenda romana de Virginia en la literatura dramática se ha publicado (16),—fué debido no sólo al realce fascina-

(14) *Virginia. Tragedia en cinco actos* (verso) *compuesta en italiano por Victorio Alfieri. Representada por la primera vez en el teatro de la calle del Príncipe.* Traducción de D. Dionisio Villanueva y Ochoa, conocido por D. Dionisio Solís. Madrid, 1813.

(15) *Virginie. Tragédie en cinq actes par M. Latour (de Saint-Ibars). Représentée, pour la première fois, á Paris, sur le Théâtre-François, pour les comediens ordinaires du Roi, le 5 avril 1845.—Paris, 1845.*

(16) *La leyenda romana de Virginia en la literatura dramática moderna. Virginia: tragedia en cinco actos por D. Manuel Tamayo y Baus.* Por D. Leopoldo

dor que prestan los grandes actores á las obras dramáticas, sino al mérito real y verdadero de la tragedia. Hay en ella situaciones de grande efecto, versos sonoros, pensamientos incisivos y elevados, diálogos llenos de animación y de energía. Pero la acción se arrastra á menudo lentamente; los resortes dramáticos, si bien manejados con cierto tino, no son tan eficaces ni tan abundantes como requiere la progresión del interés trágico; la exposición de los hechos en las relaciones es poco concentrada; á veces el movimiento político de la acción entibia y distrae el interés principal en lugar de ayudarle, y por último hay caracteres como el de Fabius y el de Fausta, descoloridos y en rigor inútiles. El estilo es desigual. La tragedia de Latour encierra no obstante bellezas de primer orden.»

Una de las obras dramáticas del Conde Leopoldo de Suecia (17), representa también el conocido suceso del amor de

---

Augusto de Cueto.—Esta notable crítica teatral fué escrita por su autor á instancias del Director de la *Revista Española de Ambos Mundos* (Tomo I, págs. 365-379). Después el autor del artículo la olvidó por completo, y ni aun recordaba la antigua Revista en quefué publicada. Tamayo no recordaba tampoco el título de la Revista (había transcurrido cerca de medio siglo), pero sí el escrito, cuya reimpresión deseaba, como puede verse en la siguiente carta:

«Excmo. Sr. Marqués de Valmar.

«Mi querido: Me pareció tan bien su artículo de V. sobre la tragedia *Virginia*, que algunos años ha, le busqué y volví á leerle con el fin, cumplido ya, de utilizar tan generosa y atinada crítica en la refundición que me propongo yo hacer de dicha tragedia; pero no puedo recordar dónde está el artículo, que, á mi juicio, es dignísimo de figurar en una colección de obras de usted.

«Aunque está *lelo* y *memo* (ya se sentía muy enfermo), todavía tiene bastante vigor espiritual para quererle y éstimarle á V. mucho su cordial amigo, *Manuel Tamayo y Baus.*»

Por fin el artículo se encontró por indicación del mismo Sr. Tamayo en la Biblioteca Nacional, y publicóse en el Tomo 116 de la *Colección de Escritores castellanos*, rotulado: *Estudios de Historia y de Crítica Literaria*, por D. Leopoldo Augusto de Cueto, Marqués de Valmar.

(17) *Chefs-d'Œuvre des Théatres étrangeres, traduits en français.—A Paris*, M.DCCC.XXIII. — *Virginie; tragédie en cinq actes. De Charles-Gustave Léopold, pag. 113.*

Apio por la hija de Virginio, constituyendo la originalidad de esta pieza el que Virginia, á pesar de la indignidad del poderoso, no puede privarse de amarle, y en esta misma lucha en el alma de aquélla entre su honra y su amor, descansa el principal interés del drama. Sin embargo, esa alteración de las tradiciones y de los caracteres consagrados, produce una lucha perpetua entre los más opuestos sentimientos. Desgraciadamente en esta tragedia pseudo-clásica, si bien se contienen rasgos notables, hay sobra de inverosimilitudes en medio de una acción lánguida, uniforme é indecisa.

En la de Guiraud (18), nos cansan el estilo acompasado, la falta de originalidad y la ausencia de sabor histórico y colorido local (19).

*
* *

Fuera de lugar no será ahora el llamar la atención sobre la extensa, luminosa y erudita carta que precede á la obra, como á manera de prólogo, dirigida á Cañete por el autor de *Virginia*. A ella el acreditado crítico y poeta se dignó contestar con otra no menos interesante. Es la primera una razonada exposición de

---

(18) *Virginie, tragédie en cinq actes et en vers, par Alexandre Guiraud, de l'Académie Française, représentée pour la première fois sur le Théâtre François, le 28 Avril 1827.—A Bruxeles, 1827.*

(19) También Lessing, como nadie ignora, ha escrito su drama *Emilia Galotti* acerca de la tan conocida historia de Virginia, aunque despojándola de todo lo que la hacía interesante desde el punto de vista político, y trasladándola á los tiempos modernos. Si bien es cierto que los acontecimientos sacados de la vida de la más humilde familia, pueden excitar el terror y la piedad de la misma manera que la tragedia sacada de los poderosos de la tierra; era preciso para alcanzar este efecto en este caso concreto que Lessing hubiera hecho olvidar á la Virginia romana, lo que no sucede, pues involuntariamente se viene á la mente la leyenda de Tito Livio en la que á la suerte de la doncella se une la libertad romana. Con todo en *Emilia Galotti* se admiran grandes bellezas y efectos, y unos caracteres notabilí-

las ideas de Tamayo sobre la rehabilitación del Teatro antiguo en nuestra escena, la cual cree posible y conveniente, con tal que se acometa con ciertas modificaciones dictadas por la razón, por la mudanza de los tiempos, de las creencias y aun de los medios materiales de que se vale hoy el Teatro, comparado con los que le servían entre los griegos y los romanos. Habla en ella también de las distintas variaciones que del asunto existen en diferentes lenguas. Oigamos al inspirado vate que tan hábilmente supo po-

---

simos. Imitación de la obra más perfecta del poeta alemán es *Un duelo á muerte,* de nuestro García Gutiérrez. Comparando esta obra con la que le sirvió de modelo, decía D. Manuel Milá y Fontanals: «La mayor novedad que ha introducido el poeta español, ha sido la de refundir en un solo personaje, que es el pintor Conti, los del padre y del novio de Emilia, de suerte que no es el padre sino el esposo quien sacrifica en aras del honor la vida de la heroína, sustitución, en esta parte, poco feliz, pues falta la autoridad patriarcal á la terrible acción, que no puede además eximirse de la sospecha de pasión celosa; tanto más cuanto que no está completamente justificada en el drama español la necesidad del sacrificio. Acaso, según ha observado un crítico chileno *(Guillermo Matta),* se hubiera podido evitar la catástrofe, suponiendo, algunas escenas antes, en el Duque el cambio moral y el arrepentimiento que muestra al final del drama. Por lo demás el Sr. García Gutiérrez ha condensado la acción y ha motivado los manejos de Marinelli por amor á Emilia y odio á Conti; ha dado más entereza al carácter de la heroína y ha procurado hacer algo menos odioso el del Duque. Ha justificado el enlace del pintor con la patricia por pobreza del hermano de ésta, si bien ha resultado la incongruencia de que el cortesano Conti, el complaciente retratista de la manceba del Duque, haya de ser luego la personificación del honor conyugal...»

Revista de la Literatura Nacional Española, en 1860-61, publicada en el *Jahrbuch für englische und romanische Literature,* y cuyo texto castellano forma parte de las *Obras completas* del autor. (Tomo V, pág. 201. Barcelona, 1893).

Un duelo á muerte. Drama en tres actos y en verso. Representado por primera vez en el Teatro del Príncipe, el día 22 de Diciembre de 1860. (Obras escogidas de D. Antonio García Gutiérrez. Edición hecha en obsequio del autor. Madrid, 1866.—Pág. 455 y siguientes).

Chefs-d'œuvre des Théâtres étrangeres allemand, anglais, chinois, danois, espagnol, hollandais, indien, italien, polonais, portugais, russe, suédois; traduits en français.—Sixième livraison.—Emilie Galotti. Drame en cinq actes; traduit par monsieur le Comte de Sainte-Aulaire. Pags. 217-360. Paris, M.DCCC.XXI.

ner en práctica sus sanas doctrinas sobre la restauración de la antigua tragedia, aunque adaptándola á las necesidades creadas por el romanticismo, concediéndole la variedad de tonos que antes no poseía, y despojándola del modesto ropaje con que se la desfiguró en Europa desde el siglo XVII.

«Para que la tragedia conquiste en nuestros días el puesto preferente que le corresponde, es fuerza romper la cadena que en cierto modo une aún la tragedia moderna con la antigua.» «La tragedia clásica, á mi ver, puede reformarse y regenerarse como la comedia y como el drama mismo, sin perder el sello peculiar que la distingue; sin confundirse en manera alguna con el drama llamado romántico, sin dejar de ser, respecto de los demás géneros de literatura dramática, lo que el severo y majestuoso ciprés respecto de los demás árboles.» «El público de nuestros días quiere que la acción de la obra dramática se enlace primero para ser desenlazada después; y no que sea, como sucede en la tragedia puramente clásica, un desenlace prolongado. El público de nuestros días querría que Medea no fuese sólo la venganza: querría que fuese el amor, el sacrificio, el desengaño, el dolor, la cólera, los celos, la mujer y la madre, y la venganza, al fin, triunfadora de todo.» «Para conmover el alma y fijar la atención de un auditorio del siglo XIX, ¿no será preciso retratar su vida, su agitación, su manera de ser, ese indefinible conjunto de miseria y grandeza, en todo poema que aspire á obtener su aprobación en el teatro? ¿No será preciso romper, pulverizar las cadenas de la tradición, haciendo que la tragedia interese y conmueva como el drama moderno, aun cuando pierda algo de su severidad majestuosa? Menos desabrida sencillez, más lógico artificio, menos descriptiva, más acción; menos monótona austeridad, más diversidad de tonos, más claroscuro en la pintura de los caracteres; menos cabeza, más alma, menos estatua, más cuadro. Tal debería ser la tragedia, ó mucho me engaño, para lograr carta de naturaleza en la España de 1853.»

Sentía Tamayo por su *Virginia*, que había sido, según confesión propia, «su mayor delicia y su más cruel amargura, alimen-

to casi exclusivo de toda su alma,» el gusto y natural orgullo de la paternidad. «Mi *Virginia* es hija de la ardorosa juventud, es hija del ciego entusiasmo. Yo, como Claudio, me he gozado en escarnecer á un gran pueblo; yo he amado á Virginia con el amor de esposo y con el amor de padre; yo he sentido extremecerse mis entrañas al clavar en su pecho el hierro homicida; yo me he levantado con Roma gritando venganza y libertad, para derrocar al infame opresor... ¡Feliz mil veces ese loco que se llama poeta!» En esta tragedia nos dejó una hermosa figura que parece animada por un rayo divino, digan lo que se les antoje los que creen que las simpatías del autor por ciertas tradiciones fueron obstáculo para que lograra hacer revivir delante de sus compatriotas las fuertes aspiraciones de los plebeyos de Roma, su profundo respeto por las formas del derecho y su odio implacable contra la tiranía.

Tamayo, que había estudiado, analizado y compulsado concienzudamente á Montiano, Ledesma, Leopoldo, Latour y Alfieri, descubrió con sagacidad y tino los extravíos de estos literatos; y se persuadió firmemente de que ni los dos primeros con sus *Virginias,* modelos de pesada corrección académica; ni el sueco Leopoldo con la suya, en la que altera tan sin provecho la verdad histórica; ni Latour en su pieza primorosa; ni el mismo Alfieri en su célebre y conocida *Virginia,* en la que pinta siempre los elevados sentimientos romanos con energía puramente republicana; nadie hasta entonces había conseguido resolver la dificultad casi insuperable que ofrecía el asunto. Esta consistía, como hace notar oportunamente el Marqués de Valmar con su indiscutible autoridad literaria, en hermanar y hacer marchar al unísono, sin que se estorbaran ni perjudicaran mutuamente, la lucha hacía años empezada entre la aristocracia y la plebe, que tenía que acabar con la fusión de ambos estados, y el interés de la familia, víctima de la despótica pasión de aquel ante quien todos temblaban y se inclinaban temerosos.

El ilustre Menéndez y Pelayo asegura que gloria será siempre del gran Schiller haber descubierto aquella ley de eterna harmo-

nía estética, clave del drama histórico, tal como él lo ejecutó siempre, es decir, como el punto de intersección entre el drama de la pasión individual y el drama de la plaza pública. Así se explican esas misteriosas figuras de mujeres y niños colocadas por la tradición como hitos terminales al principio de toda gran evolución histórica, como si el drama del hogar fuese inseparable del que se desata por la voz de las tribunas ó por el puñal de los conspiradores. Así, en la fantasía popular que abrillanta los orígenes de la república, la sangre de Lucrecia y de Virginia es riego lustral y expiatorio para la libertad romana, y la flecha del arquero Tell rubrica la carta de las franquicias helvéticas.

La epístola dirigida á Cañete por el creador de las páginas de oro de *Virginia* contiene un sintético estudio de la tragedia desde Séneca al Renacimiento, desde Corneille y Racine en Francia hasta Cienfuegos, Quintana y Martínez de la Rosa en España, y en ella como hemos visto indica las reformas que en este género literario deberían introducirse para amoldarlo en su forma y en su esencia al gusto tradicional de nuestro país. A la realidad llevó Tamayo sus teorías, con insuperable perfección, pues *Virginia* por el movimiento, la naturalidad, los personajes, el color local con que nos pone á la vista, desde las primeras escenas, la vida romana de los tiempos antiguos, es una obra maestra de arte moderno, de conciencia, inspiración y sobre todo de buen gusto. Por esto Quintana, Cánovas, Revilla, Ochoa, Fernández-Guerra, Selgas, Cañete, Pidal, P. Blanco, Cotarelo, Fernanflor y cien otros críticos doctos y perspicaces, tanto españoles como franceses, italianos, ingleses y alemanes, han proclamado á esta *Virginia* como la primera tragedia española del siglo XIX. En Cotarelo hallamos el siguiente elogio: «El ingenio de Tamayo supo levantar una estatua que tiene toda la corrección clásica, en su forma, en su traje, en su andar, en sus actitudes; pero bajo la marmórea cubierta corre el fuego de una vida robusta y juvenil, como nunca la tuvieron las figuras trágicas de otros autores, y que se revela en los discursos, en las miradas, en las imprecaciones y en el interior impulso de sus personajes. Es como si una de esas

damas romanas que figuran en los museos dejase su pedestal y viniese á tomar parte en la vida de nuestros días.»

El honor y la libertad son los dos mágicos resortes que mueven las figuras de ese gran cuadro, que bastaría por sí solo para sublimar á un hombre; porque en él, su autor no falsea ni lo substancial de la tradición histórica, ni tan siquiera los detalles, incidentes y episodios; con lo cual demostró plenamente Tamayo que supo leer la letra muerta de los documentos, sintiéndola é interpretándola gracias á su alta inspiración y talento. Las escenas y situaciones se encadenan perfecta y majestuosamente, acrecentando progresivamente la emoción y el interés del espectador.

Los caracteres de Virginia, de su padre, de su esposo Icilio, y del decenviro Apio Claudio, los cuatro que deben tener y tienen en realidad dentro de esta acción mayor relieve literario, histórico y filosófico, están soberanamente trazados. La esencia de Virginia, es distinta de la que anima á las demás, y está en todo conforme con la tradición, lo mismo que el delineamiento de todos los otros tipos. Sintetiza el alma entera de una gran mujer, y se sostiene vigorosamente durante todo el transcurso de la obra. Su ternura, piedad, bondad, pureza y elevados sentimientos resplandecen muy principalmente en su presentación en casa de Icilio, precedida de la simbólica antorcha de Himeneo; en la despedida con su padre y su esposo que, vilmente engañados por Apio parten á combatir contra los supuestos enemigos de Roma, antes de haber alcanzado el antiguo tribuno la casta dicha de llamarla suya; y en todas las escenas con el decenviro, en las que muestra al principio la doncella toda la amabilidad y ternura de su ingenuo corazón, y luego todo el desprecio de su alma varonil. La pintura de Virginio, que interviene en la acción desde su comienzo, es un acabado dechado de independencia, indignación y dolor.

La austera virtud de Icilio, tipo que algunos trágicos han olvidado por completo, y otros en cambio le han dado demasiado relieve, es mesurada y natural. El orgullo del decenviro, los transportes de su amor, los combates de su ambición, sus frecuen-

tes transiciones del crimen al arrepentimiento y de los remordimientos á la amenaza, están trazados con colores vivos y naturales.

El pueblo que se agita contra el tirano y que está agradecido á esta mujer extraordinaria, cuya generosidad aliviaba en todas ocasiones el infortunio, es el rasgo culminante de *Virginia* y el que le da vida y vigor. Es la verdadera masa popular, con sus arranques irreflexivos, sus vacilaciones y su irregularidad de lenguaje, formada por los plebeyos, los ciudadanos, la nación entera, tomando parte en la cosa pública. El *coro* representa en los espectadores las impresiones recibidas por el diálogo, que sostienen los actores, asociando é identificando las ideas del público con las ideas y juicios por él emitidos (20).

El sueño de la virgen, aunque dentro de la verdadera índole de los romanos, está saturado de singular espíritu poético, y la manera de terminarse la pieza, honra también á su autor. En una palabra, este poema se distancia infinito de los que anteriormente se habían publicado, porque en él todos los personajes son los mismos que tomaron parte en la realidad del suceso, al cual no se le ha quitado más que lo indispensable para reducirlo á los límites de una obra escénica.

Grandes alabanzas deben tributarse también, en esta producción llena de fisonomía de época, á la versificación fácil, elegante, correcta, delicada con frecuencia y á menudo salpicada de destellos vigorosos y sublimes. Las agitaciones, sentimientos y pasiones están descritos en harmoniosos endecasílabos, donde la expresión es siempre noble sin hinchazón, simple sin trivialidad, y enriquecida por gran número de rasgos salientes.

---

(20) Ille bonis faveatque, et consilietur amice:
Et regat iratos, et amet peccare timentes:
Ille dapes laudet mens brevis: ille salubrem
Iustitiam, legesque, et apertis otia portis;
Ille tegat commissa, Deosque precetur, et oret,
Ut redeat miseris, abeat fortuna superbis.

(Horacio, *Epistola á los Pisones*).

El siguiente pasaje (21) puede presentarse como dechado de versificación y del tono grave y propio de la tragedia en las situaciones íntimas y familiares:

VIRGINIO

Eres su esposo. Abrázala.

ICILIO

¡Virginia!
(Abrazándola)
El contento y la paz vienen contigo.
Bella en el rostro y en el alma pura,
Trémulo el pecho de placer te admiro,
Cual flor lozana cuyo seno esconde
Encantadora perla de rocío.
¿Por qué la frente silenciosa inclinas
Y el velo del pudor amengua el brillo
De tus fúlgidos ojos, como suele
Flotante nube el de Orïón divino?
Cese la turbación que te avasalla,
Dame de esposo el nombre apetecido,
Calma el afán de quien por ti suspira
Y alienta sólo en tu beldad cautivo.

VIRGINIA

¡Señor!...

VIRGINIO

Habla, Virginia.

VIRGINIA

Bien, callando
El dulce objeto de mis ansias digo.
Pero si en día tan solemne debo

---

(21) Acto I, escena IV.

Dar á la voz el sentimiento mío,
Y así mi padre y mi señor lo mandan,
Enmudezca el pudor y hable el cariño.
Amante ayer, á tu querella sólo
Respondió el corazón con sus latidos;
Esposa ya, mi corazón palpita
Y al propio tiempo ufana lo publico.
Del tierno padre que sumisa adoro
Dióme cumplir el Hado los designios
Labrando mi ventura. ¡Cuántas veces
Ojos y manos levanté al Olimpo
Y á mis penates adoré postrada,
Pidiéndoles tu amor, oh caro Icilio!
Llegó el instante de llamarme tuya,
Todo mi ser con júbilo te rindo;
Amarte fiel hasta la muerte juro,
Cumplir humilde tu menor capricho;
Y de mi firme juramento sean
Los sacrosantos Númenes testigos.

VIRGINIO

Yo ventura sin fin para vosotros
Y algún consuelo para mí les pido,
¡Te di la vida, te adoré, te pierdo!
Así lo manda próvido destino.
También yo un día la que fué mi esposa
Arrebaté á sus padres; un marido
Hoy te arranca á mi amor; del tronco viejo
Fuerza es que se desprenda el fruto opimo.
Comprende bien la obligación sublime
Que madre de familia has contraído.
Un yerro, tarde se remedia ó nunca;
La ociosidad es llave del delito,
Sobria fatiga fortalece el cuerpo
Y á un tiempo el alma; inútil regocijo
Prudente evita: la mujer casada
Brilla en el fondo de su hogar tranquilo
Más que la luz del sol. Intacta siempre

Resplandezca tu honra, y si en peligro
Se encuentra alguna vez, resiste, lucha,
Vence, ó exhala tu postrer suspiro.
Si el tálamo nupcial produce flores,
Árbol hallen en ti que les dé abrigo.
El temor que los Númenes reclaman
Á tus hijos infunde; sus instintos
Dirige al bien; su entendimiento ilustra
Con los altos ejemplos de otros siglos,
Para que en Bruto al ciudadano adoren,
Y al tirano aborrezcan en Tarquino,
Y ávidos quieran derramar su sangre
De Roma y libertad al santo grito.

VIRGINIA

¡Padre del corazón!
(Arrojándose en sus brazos)

VIRGINIO

El llanto enjuga.
(Sin poder dominar su emoción)

ICILIO

En rostro de mujer es nuevo hechizo
¿Mas tú, soldado valeroso?...
(En tono de cariñosa reconvención)

VIRGINIO

Lloran
Los soldados también si tienen hijos.

Como hermosa escena de pasión, rápida, violenta, transcribimos el magnífico diálogo sostenido entre Virginia y Apio Claudio (22):

(22) Acto IV, escena III.

VIRGINIA

Pero en la cumbre del poder te miras
A desventura eterna condenado,
Porque á sí propia la maldad se hiere,
Porque al hacer temblar, tiembla el tirano!

CLAUDIO

En breve los excesos que me imputas
Verás en justa pena realizados.
Esto exige mi amor.

VIRGINIA

¡Maldito sea
Amor que al odio se parece tanto!

CLAUDIO

Icilio morirá.

VIRGINIA

Con honra expire.

CLAUDIO

Será tu padre de mi furia blanco.

VIRGINIA

Mátele el golpe de enemiga saña,
Y no el dolor de verse deshonrado.

CLAUDIO

¿Por qué desdeñas á propicia suerte?
Pronuncia un sí, pronúncialo, y ufano

Rompo tus hierros y te doy riquezas,
¡Poder! Un no te abismará en el fango.
Responde.

VIRGINIA

No.

CLAUDIO

Tu desventura labras.

VIRGINIA

Mil veces no.

CLAUDIO

Si galardón más alto
Codicias, habla; pide, y Roma es tuya.

VIRGINIA

Fácilmente se otorga un bien robado.

CLAUDIO

Pues de la tumba ó mía.

VIRGINIA

De la tumba.

CLAUDIO

¡Al punto!

(Dirigiéndose hacia la puerta del foro)

VIRGINIA

Corre, que impaciente aguardo.

CLAUDIO

Piénsalo bien. ¡La muerte!
(*Deteniéndose*)

VIRGINIA

Soy romana.

CLAUDIO

Pierdes la vida.

VIRGINIA

La inocencia salvo.

Y para terminar, copiaremos el diálogo con que Virginia rechaza el amor del temible magistrado (23):

VIRGINIA

Déjame.

CLAUDIO

No lo esperes.

VIRGINIA

Me horroriza
Tu amor.

CLAUDIO

¡El de otro te seduce!

---

(23) Acto II, escena II.

VIRGINIA

Eterno
Será el que á Icilio consagré.

CLAUDIO

Desiste

VIRGINIA

Nunca.

CLAUDIO

Olvídale.

VIRGINIA

¿Ignoras que un afecto
Que en la virtud se funda, acaba sólo
Con la vida? ¡Le adoro! ¡Te aborrezco!

CLAUDIO

Pues bien, mía serás.

VIRGINIA

¿Virginia tuya?
Sella el impuro labio.

CLAUDIO

Estoy resuelto:
Tú misma el precio del favor señala.

VIRGINIA

¿Yo vender mi virtud? ¡No tiene precio!

CLAUDIO

Pues, tiembla.

VIRGINIA

En vano intimidarme quieres.

CLAUDIO

¿Ignoras, desdichada, cuánto puedo?

VIRGINIA

Á reprimir y castigar delitos
Alcanza tu poder; no á cometerlos.

CLAUDIO

El corazón de la mujer es cera.
El tuyo al fin se ablandará; lo espero.

VIRGINIA

El corazón de la mujer romana
Es cera á la virtud, al vicio hierro.

CLAUDIO

Lástima sólo tu desdén me inspira.
Yo postraré tu efímero ardimiento.

VIRGINIA

¡Auxilio á Roma pediré!

CLAUDIO

¿Y en Roma,
Quién puede más que el decenviro?

VIRGINIA

El pueblo.

CLAUDIO

Basta. Adiós, pues. Para luchar contigo,
Tengo astucia y poder, y tengo celos.

VIRGINIA

Para vencer en la contienda impía
Yo mi virtud y mi constancia tengo.
(Vase Apio Claudio)

Algún defecto se ha notado en esta composición, siendo uno de ellos el haber utilizado Tamayo ideas y pensamientos de otros trágicos. Si bien esto es en parte cierto, no lo es menos que lo que tomó de otras obras con su superior entendimiento lo transformó, no copiándolo servilmente. Era de todo punto imposible que una *Virginia* escrita en 1853 fuera completamente original, en el sentido que muchos quieren dar á esta palabra en cuestiones literarias.

La única equivocación que sufrió Tamayo en este poema escénico fué la de presentar á Icilio casado ya con Virginia y colocarlo durante toda la acción junto al padre de ésta. El matrimonio civil podía ofrecerse en el antiguo derecho bajo dos formas, igualmente válidas, si bien una de ellas de naturaleza más rigurosa, por cuanto la mujer caía bajo el poder del marido *in manu mariti*, mientras que en la otra quedaba libre si lo había sido antes del enlace, ó bien continuaba bajo el poder de su padre. Pues bien, suponiendo el poeta casado al tribuno Icilio por la ceremonia religiosa *confarreatio*, era éste únicamente, siendo como era *sui juris*, aquel á quien quedaba sometida Virginia. Virginio no tenia ya derecho de vida y muerte sobre su hija, como parece poseerlo en la tradición romana, en la que se ve á Icilio sólo desposado con la bella plebeya.

La atinada y erudita pluma de Eugenio de Ochoa fué la primera que hizo notar el error antedicho: «La principal, tal vez la única novedad que el poeta ha adoptado, ha sido suponer á Virginia, cuando ocurre la catástrofe, casada ya con el tribuno Icilio, de quien según la historia y la tradición más constante, sólo era en aquella época la prometida esposa *(sponsa)*, ni podía ser de otra suerte, contando sólo ella á la sazón quince años. Es dudoso si esta licencia, muy lícita por lo demás, conduce al mayor interés de la acción. Acaso Virginia, muriendo heroicamente por conservar ilesa la fidelidad conyugal, presenta un noble y bello espectáculo, más interesante, más dramático y de mejor ejemplo, sobre todo, que el que presentaría la resistencia de una mujer soltera, aunque muy noble también y muy dramática; pero esta ventaja dudosa, está compensada en nuestro sentir por dos inconvenientes positivos. Virginia, en la tragedia de Tamayo, no es como en la historia y en la tradición, el modelo de la castidad mujeril, sino un modelo de pureza conyugal, ó sea *una segunda Lucrecia,* dos tipos históricos y morales muy distintos. Luego, casada Virginia, su protector natural debiera ser su *marido;* ahora bien, en la tragedia, como en la historia, su protector es su *padre;* de aquí resulta necesariamente que Icilio hace un papel secundario y algo desairado á veces, lo que constituye el único defecto sustancial que notamos en esta obra tan profundamente meditada, tan bella bajo todos conceptos; de un primer error del poeta (casar á Virginia) se ha derivado por *necesidad* otro error más trascendental por sus peores efectos, cual es presentar un marido eclipsado por su suegro. Dado el casamiento de Virginia, que acepto gustoso porque á él debemos las muchas bellezas poéticas del primer acto, parécenos que el poeta hubiera hecho bien en suponer que el esposo había muerto en la emboscada que le tiende Apio Claudio al alejarle de Roma, quedando así su viuda naturalmente encomendada sólo al amparo de su padre (24).»

---

(24) *La España.*—18 de Diciembre de 1853.

Es, sin embargo, cierto que la tragedia que nos ocupa es en toda la extensión de la palabra una verdadera obra maestra, ajustada á todas las exigencias razonables de la escuela clásica, escrita con admirable corrección y elegancia, y llena de un interés palpitante, debido no tanto á la fábula en sí, de todos conocida y sencilla á más no poder, cuanto á la sobria distribución del argumento y al felicísimo desarrollo de las pasiones que forman el nudo de la acción. Conducir á ésta por espacio de cinco actos sin que el interés desfallezca ni un momento, sin un solo recurso extraño, sin el más insignificante episodio, es un prodigio de talento y de habilidad, comparable sólo con el de sostener por esos mismos cinco actos, un diálogo en verso endecasílabo, sin que en él decaiga un punto la entonación *trágica* conveniente, ni peque ésta nunca de redundante é hinchada. Toda esta obra de Tamayo descubre el *studium cum divite vena* de que habla Horacio, y sin el cual ó sin los cuales no hay producción literaria duradera.



CAPÍTULO VIII

Estreno del drama histórico *La Ricahembra*.—Cualidades poéticas del coautor de Tamayo en esta obra.—Testimonio de un malogrado escritor respecto de la Edad Media.—Lo que deben ser los dramas históricos.—Hechos de la vida de D.ª Juana de Mendoza, en que estriba el asunto.—Desarrollo del argumento.—Simbolismo de D.ª Juana de Mendoza, D. Alfonso Enríquez, Vivaldo, Marina y Beltrán.—Propósito de los autores al escribirlo.—Examen y mención de algunos pasajes.—La versificación.—Algo relativo al drama *El Castillo de Balsain*.

Muy fecundo había sido ya para las letras españolas, el año cómico en que Tamayo estrenara *Virginia;* al propio tiempo que el genio flexible y vigoroso de Hartzenbusch diera al público la comedia moratiniana *Un sí y un no;* el acertado cultivador de las aficiones, instintos y ridiculeces de la vida ordinaria, Rodríguez Rubí, *De potencia á potencia;* Bretón de los Herreros, *La niña del mostrador;* y el pintor de retratos históricos, Eguilaz, *El caballero del milagro,* cuando nuestro poeta, en colaboración con D. Aureliano Fernández-Guerra, puso en escena *La Ricahembra* (1).

(1) *La Ricahembra, drama histórico en cuatro actos y en verso por D. M. Tamayo y Baus, escrito en colaboración con D. Aureliano Fernández-Guerra y Orbe.—Obras de D. M. Tamayo y Baus, ob. cit.* T. II, págs. 399 á 549. Va dedicado por sus

Si no anduvieran estampados en las cubiertas de las varias ediciones de este drama, los nombres de los esclarecidos varones que lo dieron á luz, nadie por la simple lectura descubriera que es obra de dos ingenios; de tal suerte se confundieron y amalgamaron las manos de ambos, que el poema tiene toda la unidad de pensamiento, de acción y de ejecución apetecible. A pesar de ello, la arraigada opinión de que tales casamientos suelen ser estériles é infructuosos, y la creencia cómoda, aunque del todo errónea, de que el saber estorba á la inspiración poética, han sido motivo de que alguien sostenga, con ridículo aplomo, que *La Ricahembra* es parto exclusivo de la musa de Tamayo. Difícil cosa es, ciertamente, la de que dos escritores se unan para trabajar en común sobre un mismo plan y que logren completo éxito, pero este obstáculo se desvanece cuando, como en este caso, ambos espíritus ostentan á la par inteligencia y vigorosas iniciativas.

No sabemos qué fundamento de veracidad puedan tener, los dichos de los que pretenden despojar á Fernández-Guerra de la gloria que le corresponde en la creación de esta obra literaria, cuando en toda ella se respira ese sabor de antigüedad que ha obligado á considerar á tan ilustre literato como á un rezagado del siglo XVII. El recto juicio, refinado gusto y tino en el poetizar, que adquiriera Fernández-Guerra con sus investigaciones eruditas, y del que había ya dado palmarias muestras en las pie-

autores á D. Manuel Cañete con las siguientes palabras: «Simbolicen, Manuel queridísimo, nuestros nombres unidos al frente de esta composición, el vínculo indisoluble de pura y tierna amistad que enlaza nuestras almas. Manuel. Aureliano.» Estrenóse el 20 de Abril de 1854 en el teatro del Príncipe, con este reparto: *D.ª Juana de Mendoza:* Teodora Lamadrid.—*Marina:* Mercedes Buzón.—*Don Alfonso Enríquez:* José Calvo.—*Vivaldo:* Manuel Ossorio.—*Beltrán:* Joaquín Arjona.—*Un viejo:* Enrique Arjona.—*Melendo:* Antonino Bermonet... Lleva al final unas *notas* explicativas de algunos pasajes principales.—Tamayo, que pensaba publicar una edición completa de sus obras dramáticas, introdujo en el ejemplar que sirvió para esta edición varias enmiendas y adiciones que mejoran la forma y el fondo.

zas: *La peña de los enamorados, La hija de Cervantes* y *Alonso Cano ó La torre del oro,* se descubren á ojos cerrados en esta creación, aunque enlazadas y confundidas tales cualidades, con la gallarda impetuosidad de Tamayo, pareciendo como que se completan y mejoran, prestando mayor variedad y lozanía á la suprema unidad que brilla en el conjunto del drama.

Las crónicas y romances de asuntos de la historia poética y real de España, han ofrecido constantemente á los prosistas y á los vates ancho campo para encontrar asuntos que se presten al desarrollo escénico. Lo cómico, lo serio, lo trágico, fué tratado ayer por Juan de la Cueva, Bermúdez, Cervantes, Tárrega, Guillén de Castro, Lope de Vega (2), Tirso de Molina, Calderón, Alarcón, Moreto, Vélez de Guevara, Rojas, Gaspar de Ávila y Ximénez de Enciso; y hoy por López de Ayala, Moratín, Rivas, Huerta, Quintana, Cienfuegos, Martínez de la Rosa, Hartzenbusch, Gil y Zárate, Vega, Eguilaz, Rubí, Bretón y Zorrilla.

Con todo y requerir el drama histórico, género á que pertenece *La Ricahembra,* por parte del poeta un detenido, claro y prolijo estudio de la época á que se refiere la acción, y de los personajes que en escena se presentan; un exquisito tacto para aprovechar, sin faltar á la verdad histórica, todo aquello que sirva para dar animación, colorido é interés á la fábula; un conocimiento profundísimo del corazón humano, que permita caracteri-

---

(2) «Lope, después de haber recorrido en sus dramas bíblicos y religiosos todos los sucesos del Antiguo y del Nuevo Testamento, desde la creación del mundo hasta el nacimiento de Cristo, y en sus comedias de santos todos los personajes del Cristianismo, desde San Pablo á Santa Teresa de Jesús, en los numerosísimos dramas nacionales históricos que, sin contar los muchos perdidos ó conocidos sólo por sus títulos, han llegado hasta nosotros, dramatiza la evolución que llevó á España desde las luchas de los montañeses cántabros contra el decadente poder de Roma, y desde las primeras resistencias contra el agareno, hasta el apogeo del poder de nuestra patria y los esplendores de su civilización en el siglo XVI.» *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Excmo. señor Marqués de Pidal, el día 3 de Marzo de 1895. Madrid.—1895.*

zar y determinar todos aquellos afectos y pasiones que le han sido siempre comunes, con independencia de lugar y tiempo, y una inspiración y nervio poético, por demandar la acción, generalmente heroica, levantado y artístico lenguaje; los autores de *La Ricahembra* supieron interesar al público, conmoverle y hacerle tomar parte en los sucesos que se desarrollaban ante sus ojos.

En los dramas intitulados históricos es muy corriente adulterar á sabiendas la verdad de los hechos, no sólo en cosas menores, sino en la constitución interna de la fábula. Bien al contrario Fernández-Guerra y Tamayo patentizaron, en una serie de anotaciones, las fuentes de donde sacaron las más hermosas y culminantes escenas. Penetraron ambos en el intrincado laberinto de aquella época, de la que dice con gráfica frase el malogrado historiador D. Víctor Gebhardt, que: «Todo eran combates, peligros, tormentas en la Iglesia y en el Estado, pero todo era fuerte, vivo y robusto, todo llevaba el sello de la vida y de la lucha. Por una parte la fe, una fe sincera, cándida, sencilla, vigorosa, sin hipocresía y sin insolencia, sin pequeñez y sin servilismo, daba cada día el imponente espectáculo de la fuerza en la humildad; por otra, instituciones militares y viriles, en medio de numerosos y enormes defectos, creaban hombres de prodigiosa fortaleza y los condenaban á la acción, al sacrificio y á los esfuerzos continuos. Nunca la dignidad humana, los grandes caracteres, la independencia y la fuerza del alma brillaron con tanto esplendor como en aquel tiempo tan calumniado (3).» Por eso la exactitud del fondo histórico de ese drama es indiscutible. En el temple de los personajes que fueron y en la esencia de sus costumbres, hay tanta verdad como en el testimonio de los cronistas dignos de crédito de aquel período. Las contadas licencias que los literatos

(3) *Historia General de España y de sus Indias, desde los tiempos más remotos hasta nuestros días, tomada de las principales historias, crónicas y anales que acerca de los sucesos ocurridos en nuestra patria se han escrito,* por D. Víctor Gebhardt. *Tomo IV, Barcelona, 1864,* pág. *453,* Cap. *LVIII.*

se tomaron, no entrañan anacronismo ni inverosimilitud ninguna. En esta obra, de la que puede repetirse lo que cierto célebre crítico dijo de las novelas de Walter Scott, esto es, que son más verdaderas que la misma historia, no sólo se ven varios hechos pintorescos de la vida de la ilustre D.ª Juana de Mendoza, sino también la vida entera de España *por dentro* durante aquellos revueltos tiempos.

Véase como escribe D. Cándido Nocedal, refiriéndose á *La Ricahembra,* en el profundo, imparcial y elegante estudio-crítico que le consagró (4): «Drama histórico han llamado los autores á su producción, y lo es, en efecto, en todo el rigor de la palabra. Lo cual no se logra con dar á los interlocutores nombres conocidos de tiempos pasados, sino retratando fielmente las costumbres de la época en que figura la escena, y haciendo que los personajes de la historia hagan y digan lo que seguramente harían y dirían en las situaciones en que se hallan colocados.

«Nosotros llevamos á mal que las personas que la historia ha transmitido á la posteridad figuren en el teatro de un modo contrario, ni aun distinto, de aquel á que se presta su conocido carácter. No podemos perdonar al autor de una obra dramática que haga intervenir á un personaje histórico, escudándose tras de su nombre, para lograr las simpatías del público, presentándole de tal suerte que si levantara la cabeza se desconocería á sí mismo. Para eso se inventan interlocutores de pura fantasía, y se les hace obrar del modo que mejor plazca al autor; pero desenterrar á nuestros mayores para desfigurarlos, para desnaturalizarlos, para alterar su carácter y acaso para calumniarlos, eso no es lícito, eso es, por el contrario, digno de reprobación y censura; eso es destrozar la historia y atentar al patrimonio de las reputaciones. No queremos que el drama histórico sea una crónica descarnada y seca; no queremos tampoco que digan los personajes lo mismo que dijeron, y hagan tan sólo aquello que hicieran en su tiempo;

(4) *El Heraldo*. 28 de Abril de 1854.

pero que sean en el teatro consecuentes con su vida, que no se les suponga lo que naturalmente no se desprende de su índole y de su carácter. Esto es enaltecer las glorias nacionales, lo otro es embadurnar la historia.»

Los acontecimientos en que radica principalmente el argumento de *La Ricahembra,* expuestos con la mayor claridad, son como siguen. La fábula descansa en dos episodios notables de la vida de la esclarecida infanzona D.ª Juana de Mendoza, bisabuela del Rey Católico, hija primogénita de Pero González de Mendoza, señor de Hita y Buitrago, abuelo del célebre Marqués de Santillana, mayordomo mayor del rey D. Juan I (5). La noble conducta de Pero González, en los críticos y angustiosos instantes en que los portugueses penetraban en las filas de los castellanos en la famosa batalla de Aljubarrota, sembrando por doquier la muerte, al querer salvar al Rey, que por sus achaques era llevado en una litera, ofreciéndole su caballo y volviendo él á la pelea para sucumbir combatiendo hasta el último momento, fué hazaña celebrada en este tan conocido como bello romance, debido al bardo Alfonso Hurtado de Valverde (6):

El caballo vos han muerto :
Sobid, rey, en mi caballo;
Y si no podéis sobir,
Llegad, sobiros he en brazos.

---

(5) La acción pasa en los tiempos de D. Jaime I de Castilla y no en los de D. Pedro I, como dicen desatinadamente Gustavo Hubbard y otros, puesto que desde la primera escena se suponen muertos en la batalla de Aljubarrota el padre y el primer esposo de la Ricahembra.—*Histoire de la Littérature contemporaine en Espagne, par Gustave Hubbard. Paris, Livre troisième. Chap. III. Le Théâtre.* Págs. 228 á 234. *Tamayo y Baus et Aureliano Fernández-Guerra y Orbe.*

(6) Lope de Vega y Luis Vélez de Guevara incrustaron en comedias suyas este popular y antiguo *romance,* que anónimo se halla también inserto en el *Romancero general.* Su autor, hasta ahora desconocido, fué (según del referido códice aparece) un insigne poeta, Alfonso Hurtado de Valverde, natural de Guadalajara.

Poned un pie en el estribo,
Y el otro sobre mis manos:
Mirad que carga el gentío:
Aunque yo muera, libradvos.
Un poco es blando de boca,
Bien como á tal sofrenadlo:
Afirmadvos en la silla:
Dadle rienda, picad largo.
No os adeudo con tal fecho
A que me quedéis mirando,
Que tal escatima debe
A su rey el buen vasallo.
Y si es deuda que os la debo,
Non dirán que non la pago,
Nin las dueñas de mi tierra,
Que á sus maridos fidalgos
Los dejé en el campo muertos
Y vivo del campo salgo.
A Diagote os encomiendo:
Mirad por él que es mochacho,
Sed padre y amparo suyo,
Y á Dios que va en vuestro amparo.
Dijo el valiente alavés,
Señor de Fita y Buitrago,
Al Rey Don Juan el Primero,
Y entróse á morir lidiando.

En este mismo tema de la historia nacional, basó Luis Vélez de Guevara el drama *Si el caballo vos han muerto*, de tan rara excelencia que hoy se le cuenta entre los sobresalientes de este género del Teatro español. El eje ó foco de la acción, es la propia batalla de Aljubarrota y la generosa hazaña del padre de la Ricahembra protegiendo la vida del rey D. Juan I, al precio de la suya propia, al cederle su cabalgadura para que escapase del tumulto.

Tuvo D.ª Juana por madre, á la virtuosa señora D.ª Aldonza de Ayala, que juntamente con su esposo distinguieron tanto á esta su hija, muy favorecida ya de la naturaleza, que la prefirieron á todos los demás hermanos, de suerte que en toda Castilla

la conocían con el sobrenombre de la Ricahembra. En 1381, á los veintinueve años de edad, casó con Diego Manrique de Lora (7), Adelantado mayor de León, que junto con su suegro murió en la citada contienda, ya que en aquel entonces, lo mismo que antes, el manejo de las armas y la obligación de tomar parte activa en las guerras, eran el verdadero blasón de nobleza. Su padre dotóla con mucha plata, paramento de armas, etc., y con la justicia civil y criminal alta y baja de los lugares de Villaharta-Quintana, Valle de San Vicente, Eterna, Augusta, Avellanosa, Quintanilla del Monte, Foncea, Loranco, Ochandurri y Erramelluri (8).

Al principiar la acción, esta dama de tan elevada jerarquía y señora de vidas y haciendas, vive en su casa fuerte de la Rioja hacia el año de 1386, valiéndole la fama de su alto rango, de su fidelidad en el cumplimiento de las leyes del honor, de la práctica asidua de las más santas virtudes, de su hermosura y de sus cuantiosas riquezas, el respeto y el afecto de los más hidalgos caballeros de su tiempo, que se empeñaron no pocos en hacerla suya, á la par que le granjeaba la simpatía y agradecimiento de sus vasallos de quien era amparo y consuelo. Uno de sus más decididos pretendientes el Conde D. Tello, burlado en el deseo de obtener tan codiciada mano entra á saco las heredades de la Ricahembra; pero no bien D.ª Juana, *despreciando las mocedades de un fatuo,* se propone dejar sin castigo tales atropellos, cuando llegan amigas tropas de los pueblos comarcanos, como Augusta y Belforado que siguen las banderas de los Mendozas, ansiando vengar el agravio de las de D. Tello, y poniendo á D.ª Juana en el caso de elegir un caudillo que las conduzca á la pelea. Vivaldo,

---

(7) Al morir su padre, contaba D. Diego veintiún años, habiendo nacido en 1364: en el famoso *romance* en que se narra el memorable sacrificio de la lealtad castellana se le da el nombre de *Diagote,* diciendo al Rey:

A Diagote vos encomiendo:

(8) *La Ricahembra, por D. Luis Fernández-Guerra y Orbe. Semanario pintoresco Español de 23 de Abril de 1854.*

secretario de la Ricahembra, víctima de un profundo cuanto desacordado amor hacia su señora, pide la gloria de mandar las huestes, afanoso por ennoblecer su origen plebeyo. A D.ª Juana no le desagradaban, por otra parte, el gallardo aspecto ni las excelentes dotes de espíritu de su servidor, muy rico en levantados pensamientos; y comprendiendo el ardiente y fino amor que le profesa, exclama al verle partir para la lucha: *¿Por qué no es igual á mí?* mientras Marina, su doncella, queda sumida en la mayor tristeza y amargura, pues su pecho palpita también por Vivaldo.

Interin se recibían en Villaharta-Quintana docenas de cartas de una turbamulta de aspirantes al rango de marido de la Ricahembra, á todos los cuales desdeña la avisada infanzona. A uno por su innoble cuna, que empañaría el lustre de sus blasones; á otro por ser aún de muy cortos años; el de más allá le enfada por mentecato; aquel otro por su nacimiento obscuro, pues un matrimonio de esta índole rebajaría el prestigio de su nombre. Pero quien con más apasionamiento la cortejaba era D. Alonso Enríquez, hijo del Maestre de Santiago D. Fadrique, hermano bastardo de D. Pedro *el Cruel,* habido por aquél de sus relaciones ilícitas con una judía. A los veinte años fué bautizado y reconocido como sobrino carnal por D. Enrique II, que merced á la traición de Montiel empuñaba el cetro de Castilla. Sucedió en el trono á D. Enrique *el Lozano,* su hijo Juan I, quien amó entrañablemente á su primo hermano D. Alonso Enríquez, el cual, deseando enlazarse con la Ricahembra, encontró protección en su regio allegado que veía con buenos ojos que los grandes bienes que doña Juana poseía pasaran á manos de uno de sus más decididos partidarios. Para el mejor y más rápido logro de sus intentos escribió D. Juan I á D.ª Juana, aconsejándole y casi ordenándole semejante boda. D. Alfonso, disfrazado de criado del Rey, preséntase en el castillo, portador de este billete (9):

«Si en valle desierto sus galas humilla
Á todos oculta la rosa fragante,

(9) Acto I, escena XII.

Quien es en virtudes blasón de Castilla
Mi corte ennoblezca, sus glorias levante.
Y á más, recordando que al sumo imperante
Los fuertes Mendozas sirvieron á ley,
Esposa vos fago del noble Almirante,
Del gran don Alfonso, mi primo.—Yo el Rey.»

La Ricahembra estima ofensivo á su dignidad este propósito del Monarca y manifiesta el suyo decidido de no cumplirlo; ya que opina que los casamientos han de ser voluntarios, y que no han de violentar los reyes en materias semejantes; además de que D. Alfonso es mozo y ella de edad más crecida, viuda y con un hijo. No satisfecho con estas discretas razones el paje insiste en proclamar los timbres de hidalguía del amante y la apremia para que le exponga las causas ocultas en que se funda su repulsión; obstinándose, prendado más y más de los atractivos de la dama, en que ésta ha de justificar su negativa. La infanzona al fin, dando de lado á los timbres de la nobleza del pretendiente, y exacerbada por la que juzga ofensa dirigida á empañar el brillo de sus escudos y banderas, é ignorante de quien fuese el atrevido embajador que de tal modo la compelía á decir lo que ella estimaba para callado, exclama aludiendo al Almirante:

¡Unir su sangre á la mía,
Y un bastardo le engendró!...
¡Y él mismo también nació
Con sello de bastardía!

El diálogo prosigue de este modo:

PAJE

¡Basta ya!

DOÑA JUANA

Con torpe mengua
Los votos rompió malvado:

Su padre á Dios consagrado:
Y ¿por quién?...

PAJE

¡Tened la lengua!

DOÑA JUANA

Y de aquella unión impía
Brotando el retoño odioso,
El padre fué un religioso,
Fué la madre una judía.

PAJE

Mentira.

D. Alfonso, que «turbábase mucho á menudo con saña y era muy arrebatado en ella,» ciégase con el ultraje de su nacimiento ilegítimo y abofetea á quién se lo echa en cara. Esta enérgica escena, en donde la verdad histórica se halla realzada con los brillantes colores de la poesía y el vigor del interés dramático, concluye de esta manera:

DOÑA JUANA

¡Oh! ¿Será verdad?
¿Tu mano en mi rostro?... Sí,
Que aún la siento impresa aquí.
Hola, mis guardias, llegad.
Asomándose á la puerta del foro y gritando. Aparecen en ella guardias y pajes.

PAJE

Sobrado tiempo me humilla
Este disfraz en que estoy:
Don Alfonso Enríquez soy,
Almirante de Castilla.

DOÑA JUANA

• Temed todos mi furor
Si del muro alguien saliere.

A los guardias.

Que en mi cámara me espere
Decid á mi confesor,

A los pajes.

Ved que nunca fuerza ha sido
Tan exacto cumplimiento.

A los guardias y pajes, que se retiran.

DON ALFONSO

¿Qué es lo que intentáis?

Después de bataliar con mil dudas en la mayor agitación.

DOÑA JUANA

¿Qué intento?
Que vais á ser mi marido.

DON ALFONSO

¡Cielos!

DOÑA JUANA

Sin ningún retardo,
Antes de que á nadie habléis.

DON ALFONSO

Señora, ved lo que hacéis;
Recordad que soy bastardo.

DOÑA JUANA

Tu maldad que mi honra empaña,
¿Límites no reconoce?
¡Justo es que así te alboroce
Tan digna, tan noble hazaña?

Pero si á mis pies te postro
Y hago que tu sangre corra,
Con tu sangre no se borra
Esta mancha de mi rostro.
Á ser tu esposa me allano;
Mas nadie dirá atrevido,
Que quien no fué mi marido
Puso en mi rostro la mano.

Convencida la Ricahembra de que con la sangre del audaz no se borraría la mancha de su rostro, y sabedora del nombre y condición del paje, llama á su confesor, que en el acto la casa con el bastardo, mientras se oyen los gritos de júbilo de Vivaldo que llega triunfante del Conde D. Tello, feliz con la esperanza de ver recompensado el oculto amor que le ha dado esfuerzo en los combates; pero D.ª Juana se adelanta al ver que su secretario deposita á sus pies la victoriosa espada, y le participa que va á dar su mano á D. Alfonso, porque

Es más fuerte que la muerte
El imperio del honor (10).

Entonces comienza aquella lucha dramática entre D.ª Juana, que siente alguna inclinación por su vasallo; D. Alfonso que presiente un rival y llega á desconfiar por un momento de la virtud

---

(10) Nacido D. Alfonso Enríquez en 1354, llegó á conocer cinco reyes de Castilla, hasta el año de 1429 en que falleció, gozando con los tres últimos de grande autoridad, la cual empleaba en favorecer y ayudar á los que «eran del linaje real e non tenían tanto estado.» Era D. Alfonso «hombre de mediana altura, blanco é rojo, espeso en el cuerpo: la razón breve é corta, pero discreto é atentado; asaz gracioso en su decir; entendía más que decía. Tenía honrada casa; ponía buena mesa.» (Pérez de Guzmán, *Generaciones é Semblanzas*, cap. VI).

Alcanzó en su juventud fama de esmerado trovador cultivando la poesía, valiéndose de sus versos lamenta los desdenes de D.ª Juana. Galíndez de Carbajal, en su *Addición á las Generaciones é Semblanzas*, dice «que desesperado D. Alfon-

de su esposa; y el infeliz paje, que creyéndose un día amado de su señora se convence al fin de su engaño.

Nadie hubiera augurado felicidad para una boda que obedecía á tan deplorable origen; pero la tuvo, en efecto, puesto que D.ª Juana amó con delirio á su segundo esposo, á quien hizo padre de doce hijos, ascendientes de las casas más ilustres de España, y de los más grandes príncipes de Europa (11). Nombrado en 1409, D. Alfonso, Almirante de Castilla, siempre estuvo á cargo de su mujer el gobierno de los Estados y numerosa familia, y fué tan leal esposa que hasta hizo dar muerte afrentosa á su secretario por haberla requerido de amores. Retratan el carácter altivo y honrado de esta virtuosa dama, que murió en 1431, varias anécdotas que nos han transmitido los cronistas (12) de su tiempo, de las que sólo citaremos dos:

«Doña Juana tenía de costumbre, en anochecido, cerrar las puertas de la fortaleza donde vivía, sin consentir que se alzase el rastrillo para persona del mundo. Sucedió que en una de sus largas ausencias D. Alfonso vino de repente y sin prevención una no-

---

so de luchar en vano con la esquivez de D. Juana, ó movido de simulada cólera, puso airado su mano en el rostro de la dama; y aquella varonil matrona que no había cedido á los ruegos de Don Juan I, ni á las importunaciones de su amante, fiel á la memoria de su primer esposo D. Diego Gómez Manrique, porque no se dijera que hombre que no fuese su marido había tenido tal osadía, se redujo luego al matrimonio.» Este accidente por medio del cual venció D. Alfonso las esquiveces de D.ª Juana, tiene un precedente en la historia de Castilla. Léase en comprobación el *romance* 1131 de autor anónimo, inserto en el T. XVI de la *Biblioteca de Autores Españoles*, titulado «cómo D. Manuel de León sacó el guante de su dama de entre los leones.» Wolf reimprimiólo con cortas variantes, tomándolo de la *Rosa gentil* de Juan Fernández (códice del siglo XVI. It. Tomada, *Rosa gentil).*

(11) Tuvo en ella doce hijos, tres varones y nueve hembras: D. Enrique, el mayor, fué abuelo de D. Fernando *el Católico;* y de su descendencia vienen los Duques de Toscana y la casa de Saboya, etc. (Salazar. *Historia de la casa de Lara*, lib. VIII).

(12) *Historia de las vidas de los excelentísimos señores Duques de el Infantado y sus progenitores*, *desde el infante don Zurien primero, señor de Vizcaya,* por el P. Hernando Pecha, de la Compañía de Jesús. 1635. Capítulo V.

che á la fortaleza; pero como ni creyese D.ª Juana que era su marido, ni á serlo estimase cuerdo abrir tan á deshora las puertas, aquél tuvo que hospedarse en la casa de un vasallo, bien que admirado de la prudencia de su mujer, de su recato y de su clausura.

«Más raro fué el segundo suceso en materia de honestidad. El secretario de D.ª Juana, con atrevimiento loco y temerario, se arriesgó á escribirle un papel de amores, que puso en la cartera de la firma, entre otras cartas y provisiones que traía. Pero como la Ricahembra sin leer no firmase jamás cosa ninguna, luego que tuvo en su mano el billete, quedóse con él; disimuló, y sin que nadie lo notara llamó al gobernador de la Villa é hizo prendiese aquella noche al secretario, el cual apareció á la mañana siguiente ahorcado frente á las ventanas de palacio.»

De propósito hemos copiado las notas que preceden, no tanto por la revelación que hacen pública de un códice precioso y desconocido, como por dar contestación á las dos objeciones que con más tenacidad se han hecho contra el drama: es á saber, el bofetón que osa imprimir el Maestre en la mejilla de D.ª Juana, al verse motejado de bastardo, y la fiereza con que ésta dispone la muerte del secretario, á quien aprecia, inmolando su afecto á su deber. Ambos hechos son históricos y los autores no han hecho otra cosa que *suavizar la gótica fiereza de estas acciones;* pues el mancebo condenado á muerte por su señora es perdonado á instancias del marido, que no permite que se achaque á ruin venganza suya la muerte de Vivaldo. Lo esencial en el Teatro no es que las cosas que en él se representan sean ó hayan sido verdad, sino que lo parezcan. Creemos con la autoridad del P. Hernando Pecha, citado por los autores, que pasó como él lo cuenta lo del bofetón dado á D.ª Juana por el hombre que luego fué su marido, como igualmente lo del pobre secretario enamorado á quien la arrogancia de la Ricahembra por este motivo mandó ahorcar; pero aun cuando la crónica no hubiese consignado estos hechos realmente singulares, llevan á tal punto en sí mismos la verdad que pudiéramos llamar *humana*, que si un poeta los hubiera inventado, y presentádolos en escena con el talento que desple-

garon en su exposición los autores de este drama, creeríamos en su realidad absoluta lo mismo que si en efecto hubieran pasado. Esta es la *verdad* dramática, la más importante en el Teatro, y esta es la que más cautiva en *La Ricahembra,* obra que, poética ó gongorinamente hablando, diríamos que es «como una ventana abierta en el tiempo con hermosas vistas al siglo XIV.» Su gran verdad relativa ó de circunstancias y más aún, su gran verdad absoluta ó humana, son los dos principales encantos de esta bella producción; ella nos describe magistralmente una época dada, y es al propio tiempo una pintura moral de interés y mérito permanente, por cuanto tiene rasgos y colores que son aplicables á todas las edades.

Por lo dicho, se comprende que Fernández-Guerra y Tamayo siguieron rumbo distinto del andado por los poetas dramáticos de más cuenta del siglo anterior, que tanto se recrearon en describir el triunfo de la pasión sobre el libre albedrío, como Byron, Dumas y Víctor Hugo. El poner de relieve el amor honesto y puro de una mujer á su nobilísima estirpe y el afán por guardarlo incólume y transmitirlo íntegro á sus descendientes, fué el empeño de los autores: esto es la rehabilitación de la mujer imaginada con tan negros colores en *Lucrecia Borgia, Margarita de Borgoña,* y la reina Isabel de la *Doncella de Orleans* de Schiller.

En unos tiempos como los presentes en que con tanta laxitud se comprende el cumplimiento de los deberes, y en que todas las flaquezas hallan disculpa, fué noble y generosa empresa resucitar el tipo de aquellas mujeres fuertes que todo lo sacrificaban á su honra y al prestigio de su alcurnia, y lección grande y saludable, que así puede alcanzar á poderosas señoras como á humildes plebeyas.

Algunos meses después del estreno de *La Ricahembra* apareció en la *Revista Española de Ambos Mundos* (13) un largo é im-

(13) *Revista Española de Ambos Mundos.* T. II. Madrid. 1854. Pags 210-229. 26 de Marzo.

parcial juicio sobre este drama de Tamayo, suscrito por Cañete: «*La Ricahembra* no es sólo un drama donde aparte del interés que nace del choque de los afectos, campea un ingenioso artificio y se ostentan situaciones dramáticas muy verosímiles, combinadas con arte poco vulgar; no es sólo una fábula donde la belleza resulta del colorido de las pasiones, de la lucha y contraste de caracteres que, sin perder el sello de la universalidad que han menester en la escena para hablar al alma del auditorio, retratan con admirable exactitud y energía las condiciones accidentales que debían determinarlas, y las modifican de hecho, dadas las supersticiones y creencias del siglo en que vivieron los personajes; esta obra singular por el mérito nada común de las dotes que la distingue, es un símbolo moral y poético de la mayor importancia, símbolo en el cual se resuelve hasta cierto punto el problema de la vida, no á efectos de la expiación que borra la culpa, sino merced al sacrificio voluntario que conquista el más noble premio del espíritu. Pensamiento de tanta magnitud y trascendencia debía naturalmente germinar en ingenios tan elevados como los autores de *La Ricahembra*.

«No hay, pues, duda que el carácter simbólico que resplandece en la obra de Fernández-Guerra y Tamayo, es el que más la sublima, ya porque corresponde á lo que debe ser la dramática de nuestros tiempos, ya porque se manifiesta á cada paso de un modo complejo y multiforme, así en el conjunto como en los detalles y accesorios; sin que por ello pierda en sencillez y frescura el desarrollo de la acción, ni sea necesario engolfarse en lucubraciones metafísicas para percibirlo y demostrarlo. Y que ha sido el principal intento de los autores hacer tal símbolo perceptible; que en la vida íntima de su creación han cifrado la mayor gloria; que en esta fecunda idea, como en piedra angular, han buscado apoyo para levantarse á penetrar, sin pedantesco dogmático, en las altas regiones de la filosofía, no abandonando ni un solo instante el florido sendero del corazón, cosa es que desde luego se descubre y que el público ha tenido el buen acuerdo de aplaudir, gracias al prestigio inexplicable de la verdad que instintivamente se apodera hasta del más rudo entendimiento.

«*La Ricahembra* es el símbolo de la mujer fuerte, símbolo que descansa en las cuatro virtudes cardinales: fortaleza, prudencia, justicia y templanza. Por eso tiene el drama cuatro actos para desarrollar una en cada uno de ellos. Pero en todos cunden, como el fuego de Prometeo, con las más vivas lumbreras del alma, las tres grandes virtudes fe, esperanza y caridad, prestando extraordinario ser á la composición y ofreciendo un cuadro de la más seductora poesía.»

Efectivamente, en D.ª Juana se adivina el modelo de los más grandes monarcas, prudentes y justos, templados y fuertes; en su marido al orgulloso magnate á quien la mano soberana guía por el camino de la verdadera gloria; en Marina el dechado de la más pura y sencilla inocencia; en Vivaldo al súbdito ambicioso á quien domina y reprime la virtud de la majestad, y en Beltrán, finalmente, al pueblo rústico.

La Ricahembra obtuvo uno de los más memorables triunfos teatrales contemporáneos. En esta joya de la dramática española, que fué delicia y admiración del público madrileño en el 54 y en el 74, no sabemos qué celebrar más: si la grandeza del pensamiento; ó la acción interesante y conmovedora que en ella se desarrolla; ó la inimitable gallardía de los caracteres; ó la forma, que ostenta todas las galas que de consuno le prestaron la rica lentasía de los poetas, su vasta erudición y las excelencias de la fangua castellana.

Los rasgos típicos de aquella edad de lucha, de fe, de libertad y de grandes hazañas en que transcurre la acción, las sintetiza perfectamente el gran filósofo Balmes en esta fórmula: «la barbarie templada por la religión, la religión afeada por la barbarie.» El pensamiento de Fernández-Guerra y de Tamayo, no fué otro que el de personificar en la infanzona de Castilla toda la energía moral de que era capaz una mujer en los borrascosos días de la Edad Media en España; y esta suprema idea, que alienta vigorosa en toda la obra, es el alma de la fábula subyugadora, llena de fuerza y de vida, que arrancada á la palpitante realidad del Feudalismo y embellecida á la vez con todos los primores del idealis-

mo, camina, siempre con lógico desarrollo, por entre el bullir de las pasiones y de los caracteres hacia su desenlace final.

El tipo de la noble y arrogante dama D.ª Juana de Mendoza, es uno de los más soberbiamente delineados de nuestro Teatro moderno. Mujer de altísima jerarquía, en lucha abierta entre el deber y las pasiones, vence su espíritu á la materia, pues la obligación de aparecer siempre como dechado de sus vasallos, y el grave cargo de moderadora de las leyes, le dan suficiente fortaleza para ahogar sus extraviados instintos. Enlazada con un desconocido en los momentos en que le halagaba la esperanza de que las victorias ennoblecieran á su fiel secretario, como mujer cristiana y amante, en la fidelidad y cariño á su esposo busca el premio de sus virtudes y desvelos, y se indigna consigo misma porque cree sentir en su interior algunos movimientos que no acaba de dominar por completo. Este carácter á cuyo desarrollo se consagra la obra, ha sido perfectamente dibujado por los autores, y constituye á no dudarlo, uno de sus mayores, si no su principal mérito. Cuando D. Alfonso, atormentado por infundados celos, decide no acudir al llamamiento del Rey, combatido por un pretendiente extranjero, ella sin atender á otra cosa que á lo que considera un deber de abolengo, le estimula para que se prepare á defender la patria, y al ver el desaliento de su marido se duele de que entre los ejércitos no se alcen las banderas de los Mendozas, y al fin resuelve reemplazarle, poniéndose ella misma á la cabeza de su hueste (14).

Ni califica ni cuenta
Un noble los enemigos.
Su estandarte el Rey despliega,
Y quien hidalgo nació,
Calla, lo sigue y pelea.
. . . .
Mas ¡ay! que allí en la refriega

(14) Acto II, escena VIII.

No se alzan de los Mendozas
Las períclitas banderas.
Tened, tened: ya la hueste
Parte de la Ricahembra...
Si tú no, yo saldré al campo,
Y no seré la primera.

Al proceder D.ª Juana como juez en la aplicación de las leyes y fueros de sus Estados, muestra que en su corazón son hermanas la piedad y la rectitud, la prudencia y la justicia, la templanza y la fortaleza, en los momentos en que tiene que sentenciar á un adúltero. La Ricahembra dirigiéndose al viejo Lorente, símbolo de la ley, severo, recto é inflexible, suplica perdone al seductor de su hija, y le dice (15):

Atiende.
Á tu hija Constanza miro
Víctima de una vileza,
Que la flor de su pureza
Torpe mancilló Ramiro.
Ella en crudo padecer
Siente el pecho desgarrado;
Y ese hombre, ese malvado,
Está unido á otra mujer.
Pero lo que el alma llena
De viva saña y horror,
Lo que hace el crimen mayor
Debe minorar la pena.
Su muerte, en crudos desvelos
Á una esposa abismaría,
Y en negra orfandad impía
A dos tristes pequeñuelos.
El juez á la ley ceñido
Justo ha de ser, no clemente,
Y está el perdón solamente
En manos del ofendido.

(15) Acto III, escena III.

Salva, pues, de angustia fiera
Á los que inocentes son:
Ten de un padre compasión...
Habla; decide.

VIEJO

Que muera.

DOÑA JUANA

Próvida clemencia rija
Tu pecho que el odio encona.

VIEJO

¿Y cuándo un padre perdona
Al seductor de su hija?
¿Sabéis cuánto es adorado
Por mísero anciano el hijo
En quien ve con regocijo
Su propio ser dilatado;
Joya que le da altivez
Cuando ya todo le humilla;
Sol de juventud, que brilla
Sobre su helada vejez;
Ángel que, de aciaga suerte
Aplacando los rigores,
Le va sembrando de flores
El camino de la muerte?
Y cuando en horrible duelo,
Pierdo en ella apoyo y guía,
Mi único bien, mi alegría,
Mi luz, mi gloria, mi cielo,
¿Queréis que perdone al hombre
Que inicuo me la arrebata,
Á quien la mata y me mata,
A quien deshonra mi nombre?...
Señora, mi justo encono
Me acompañará á la tumba.

¡Yo perdonarle!... Sucumba
Mi enemigo. No perdono.
Nunca mayor criminal
Que el seductor pudo haber.
Que la honra de la mujer
Es llave del bien y el mal.

DOÑA JUANA

Pero el vasallo olvidó
Que quien le suplica así,
Hoy todo lo puede aquí.

VIEJO

Mucho sí, mas todo, no.
Vos nos disteis sabias leyes;
Y vos no ignoráis, señora,
Que ante la ley bienhechora
Rinden su cetro los reyes,
Que no hay poder soberano
Digno de existir sin ella,
Que el mismo Rey, si la huella,
De Rey se trueca en tirano.
Rasgando el impuro seno
Del que roba y asesina,
La ley es arma divina
Con que al malo vence el bueno.
Y ella la muerte reclama
Del vil que con alma impura,
Fué ladrón de mi ventura
Y asesino de mi fama.
Obrad, pues, con rectitud,
Aunque os duela el sacrificio;
Que dejar impune el vicio
Es corromper la virtud.
No aguardéis, pues, de mi boca
El perdón de ese tirano.

DOÑA JUANA

Advierte...

VIEJO

Todo es en vano:
Pensad que habláis á una roca.

DOÑA JUANA

Sé cuál es mi obligación,
Y ya lo probé mil veces;
Pero ¡ay, anciano! los jueces
Tienen también corazón.
La ley premia al virtuoso,
Hiriendo al que la atropella;
Pero ¡es la piedad tan bella!...
¡Es el perdón tan hermoso!
Acércate más, anciano;
Mira en mí tan sólo ahora
Una mujer que te implora
Y que te tiende la mano.
Ramiro su grave yerro
En tierra lejana expíe;
Por su patria en vano ansíe;
También es muerte el destierro.
Tú no pierdas la esperanza
De gozar horas serenas,
Cuando lágrimas y penas
Purifiquen á Constanza.
Ya cederán los enojos
Y anudados tiernos lazos,
Tú morirás en sus brazos,
Ella cerrará tus ojos.
No repliques: bien sé yo
Que al fin la perdonarás;
Y en breve tal vez...

VIEJO

Jamás...

DOÑA JUANA

Si eres padre, ¿cómo no?

Diálogo que concluye con el siguiente sublime rasgo que perfila la esforzada índole de D.ª Juana:

Razón tiene el noble viejo
Y por quién soy, que hace bien.

La protagonista combatida fuertemente por un amor ilegítimo, no se abate ni se desespera, confía siempre en Dios; su alma no se contamina con el vicio. Esta lucha interior del espíritu, nunca manifestada por la palabra y que está sin embargo fermentando en toda la obra, es una felicísima inspiración; D.ª Juana es la apoteosis del libre albedrío, por eso cree

...Que Dios á los hombres
Dueños de sí propios hizo.

En ella el amor está siempre subordinado al deber, llevando su celo hasta el punto de procurar que ni aun la más leve apariencia, pueda condenarle.

Empeñado el vasallo que la pretende en lograr correspondencia á su amor, D.ª Juana no se abaja nunca á dar á entender que conoce la pasión de Vivaldo, ni los celos de su marido. Procura como piadosa, llevar á aquél al camino de la virtud y de la felicidad, desterrándole después como severa y justa, y aun amenázale con la muerte, y condenándole al fin cuando se atreve á confesarle su amor, con infamia del nombre glorioso que tanto idolatra. La Ricahembra no pierde nunca de vista:

Que cuanto el nombre es mejor
Debe ser mejor el alma.
Aun firme en su noble empeño
No ha olvidado el alma mía
Que es la mayor villanía
Nacer grande y ser pequeño.

Forman rico cuadro con la heroína del poema, los demás personajes principales, es á saber: D. Alfonso Enríquez, Vivaldo,

Beltrán y Marina, aunque á decir verdad, son estos tipos muy pequeños al lado de aquella mujer que, sojuzgada por la energía, la prudencia y la justicia de que tenía que ser modelo, consigue acallar sus propias pasiones y las de los que la rodean, haciendo con su sacrificio, la felicidad de todos.

El tipo de D. Alfonso, aunque menos perfecto que el de la protagonista, está igualmente bien presentado, conservando la fisonomía que le atribuye la historia. Es un orgulloso magnate, un prócer guerrero, imprudente y noble, arrebatado y generoso. Si desconociendo la firmísima virtud de aquélla, cae en los celos, es para recibir de manos de D.ª Juana una lección de prudencia delante de toda la servidumbre; si despide del castillo á sus fieles pero ya inútiles servidores, que acuden pidiendo gracia á doña Juana, es para que ésta le dé una muestra de generosidad; pero es tal que por sus extraordinarias dotes, obliga al enamorado Vivaldo á hincar delante de él la rodilla.

Vivaldo, figura trazada con vigorosas tintas, es la imagen del corazón humano abandonado á sí mismo desde el momento en que ve en ajenos brazos á la mujer á quien ama. Y en *tan bárbaro tormento* se le ocurre preguntar:

Si para rendirla no,
¿Para qué el cielo me dió
La luz del entendimiento?

Es el súbdito ambicioso que se afana por elevarse, al principio sólo por el talento y valor, y luego por la ficción, el disimulo y la mentira. Pero al fin es dominado y reprimido por la enérgica virtud de D.ª Juana y empieza á corresponder al desdeñado amor de Marina. Es ésta un modelo de candidez, abnegación y ternura. Reflejo fiel de las virtudes de su señora y símbolo de la fidelidad, es una figura tan delicada, poética y amante, que excita el interés, á pesar de ser un papel secundario. Es el ángel de paz que labra la dicha de Vivaldo, y que exclama abogando por el ingrato que ha burlado su cariño:

¿Qué importa que él no me quiera
Para que le adore yo?

Por último, á la acción del drama se enlaza un villano llamado Beltrán, rústico malicioso, sencillo, torpe, entretenido y lleno de agudezas. Es el tipo del pueblo campesino: testarudo, interesado, murmurador, pero honrado y de sano corazón á la vez. Es un nuevo Sancho de buen sentido y cuyos chistes, cuentos y refranes decentes, son toda su ciencia. De este modo se expresa aludiendo á su señora y pintando el desasosiego de aquella época turbulenta (16):

No habrá así quien la defienda,
Ni quien respete su hacienda;
Y vendrán con fiero estrago,
Ya el insulto, ya el amago,
Ya la ruidosa contienda.
Verás que vuelven á ser
Nuestras fiestas, batallar,
Nuestro amor, aborrecer,
Nuestro descanso, velar,
Maldecir, nuestro placer.
¡Arma, arma!—¿Quién los vió?—
Pocos vienen.—Muchos ví.—
Por aquí.—No, por allí.—
Que llegan.—Que sí.—Que no.—
Que embisten.—Que no.—Que sí.
En cuanto la vista abarca
El campo se encuentra rojo.
Por cama seco rastrojo;
El agua de inmunda charca;
Siempre el enemigo al ojo.
El grande zurra al pequeño;
Tú corres, yo me despeño;
Mueren mil y uno se salva;
Tambores durante el sueño,

(16) Acto I, escena IX.

Trompetas antes del alba.
Y sigue la atroz pelea,
De nuevo la sangre humea,
Y cien más pierden la vida:
Si esto es cosa divertida,
Que baje Dios y lo vea.

Divierte y dulcifica lo severo de la fábula con sus felices ocurrencias (17).

Un rústico llevó un día
Al cura de su lugar
Cierto asnillo que tenía,
Perjurando que leía
Con acierto singular.
El preste, de ingenio romo,
Busca, limpia y abre un tomo:
Lo mira el asno sesudo;
Mas ¿leer? Ni por asomo,
Se estaba mudo que mudo.
Ya el cura se amostazó,
E impaciente exclamó así:
«¿Lee este animal ó no?»
Y el otro le respondió:
«Leyendo está para sí.»
. . . .
... ¡Cuán discreto
Anduvo nuestro vecino
Ginés el alcabalero!
Cruzaba una vez el río
Que dista de aquí una legua,
Con su mujer y su yegua,
Ambas de genio bravío;
Y cátate que el demonio
Una de las suyas fragua,
Y tumba en medio del agua
Animal y matrimonio.

(17) Acto III, escena II.

Asirse logra el paciente
Á unos mimbres de la orilla;
Pero su pobre costilla
Presa fué de la corriente.
Muy convencido Ginés,
Sin contrarios pareceres,
De que siempre las mujeres
Todo lo hacen al revés;
Á la suya, en ansia viva,
Al salir de aquel trabajo,
No buscàba río abajo,
Sino por el agua arriba (18).

Si hermoso es el fondo de esta producción, más seductora es aún la forma por sus vivísimos esmaltes y riquísimas filigranas. Los grandes conocimientos que Fernández-Guerra atesoraba de las costumbres, usos y tradiciones de la Edad Media hicieron que prestara á la fábula brillantez y colorido con episodios escénicos interesantísimos, cuentos agudos é ingeniosos, todo ello envuelto en un buen lenguaje y en una versificación robusta, sonora y cadenciosa. El diálogo ora exprese la incorruptible entereza de D.ª Juana, ora el espíritu feudal de D. Alfonso, ora la ciega pasión, es siempre rápido, enérgico y apropiado á la situación.

¿Qué extraño es que *La Ricahembra* esté escrita con sobriedad, espontaneidad y corrección, con las muestras que sus autores ya habían ofrecido en la *Vida de Quevedo* y en *Virginia?* La frase es castiza, los versos correctos y las máximas de eterna verdad abundantes, no degenerando nunca en declamación moral.

No carece tampoco esta obra de situaciones interesantes y patéticas. Recordemos si no la final del primer acto, cuando Vivaldo vuelve triunfante de los enemigos de D.ª Juana y sabe que ésta va á casar con el Almirante, y la escena séptima del tercer

(18) Acto IV, escena I.

acto en que, ardiendo en celos, D. Alfonso, insulta á Vivaldo hasta que consigue venir con él á las manos (19).

DON ALFONSO

(¡Cierta es mi deshonra; sí!
¡Siervo aleve! ¡Esposa infiel!)

VIVALDO

(¡También tiene celos él!
Sufra lo que yo sufrí.)

DON ALFONSO

(No hay dudar: de verlo acabo.)

VIVALDO

(Salgamos: mi saña ardiente
Domar no puedo.)

DON ALFONSO

Detente.

VIVALDO

Perdonad...

DON ALFONSO

Detente, esclavo.

VIVALDO

¡Oh!... Me afrentáis sin razón.

---

(19) Acto III, escena VII.

DON ALFONSO

Á mi me ofende tu lengua;
Y no te escarmiento...

VIVALDO

(¡Oh mengua!)

DON ALFONSO

Porque me das compasión.

VIVALDO

¡Compasión!

Adelantándose

DON ALFONSO

¡Qué atrevimiento!

VIVALDO

No de compasivo, alarde
Hagáis.

DON ALFONSO

¡Vil, traidor, cobarde!

VIVALDO

Apurad mi sufrimiento.

DON ALFONSO

De eso trato.

VIVALDO

Pues á fe
Que si se me apura más
Y olvido quién sois...

DON ALFONSO

¿Qué harás?

VIVALDO

Dios lo sabe, y yo lo sé.

DON ALFONSO

Dilo.

VIVALDO

Mi valor probaros.

DON ALFONSO

¿Cuándo?

VIVALDO

Al punto.

DON ALFONSO

¿Dónde?

VIVALDO

Aquí.

DON ALFONSO

¿Provocarme osarás?

VIVALDO

Sí.

DON ALFONSO

¿Y pelear?

VIVALDO

Y mataros.

DON ALFONSO

Pues ya aquí, tenlo entendido,
No hay vasallo, ni hay señor.

VIVALDO

Pues vos el vil, el traidor,
El cobarde, el mal nacido.

DON ALFONSO

Haz de tu imprudencia gala,
Que así acrecientas mi furia.

VIVALDO

Nada reparo: la injuria
Con quien me ofende me iguala.

DON ALFONSO

Conmigo vas á reñir,
Que de ti vengarme quiero.

VIVALDO

Ved ya desnudo mi acero.
Sacando la espada

DON ALFONSO

A matar, pues.
Desnudando la suya

VIVALDO

Ó á morir.
Riñen

DON ALFONSO

Sí; que en matar ¡vive Dios!
Ó en morir mi dicha fundo.

VIVALDO

Bien decís; que ya en el mundo
No hay lugar para los dos.

Llega D.ª Juana, y viendo la furia de los contendientes se abre paso y se coloca entre ambos; quiere disuadir á su marido y le llama la atención sobre el escándalo que da á sus criados, y supone que el sol de Julio, en la fatiga de una empresa marcial, le ha trastornado el juicio.

Mencionaremos asimismo la escena de Marina, pidiendo por la vida del hombre que la ha desdeñado; y finalmente el momento en que D. Alfonso se erige en escudo de Vivaldo contra su misma esposa, y en que aquél, reconociendo su yerro, cae á los pies del que había tenido por rival, avergonzado y arrepentido.

Enojosa tarea es la de rebuscar imperfecciones en obras de la talla de *La Ricahembra*. Fácil nos sería sometiéndola á más minucioso examen, señalar en ella alguna inverosimilitud. Herrán (20) en su estudio de Echegaray, refiere que Moratín y Clemencían sometieron á críticas de este género el *Hamlet* y *el Quijote,* probando cumplidamente, el primero, que la obra de Shakspeare está plagada de errores, y el segundo, que Cervantes peca repetidas veces contra la gramática castellana. ¿Y cuál fué, sin embargo, el resultado de tales críticas? Quedar tan inmaculada como antes la gloria de los criticados, y sufrir daño no pequeño la reputación de los críticos. Y es que cuando á los defectos acompañan bellezas de primer orden; cuando al lado de esas sombras brillan to-

---

(20) *Echegaray, su tiempo y su teatro,* por Fermín Herrán, Director de la Academia Cervantina española, correspondiente de la Real Academia de la Historia.—Madrid, 1880.

rrentes de deslumbradora claridad, cuando los errores proceden del desorden y del atrevimiento del genio, y no de la ineptitud é ignorancia de la medianía, la crítica que ve con ojos de lince los defectos y con ojos de topo las bellezas, la crítica que se obstina en rebelarse contra el fallo unánime de la opinión avasallada por el genio, se rebaja de su altura, profana su misión augusta, y se convierte de tribunal severo de íntegros é ilustrados jueces, en alborotada jauría de perros que ladran á la luna cuyo resplandor ofende sus débiles pupilas.

Algunos reparos se han opuesto á este drama, aunque de poca monta. Tales son los resortes nada nuevos de la bofetada y de sorprender el marido al amante á los pies de su mujer; el episodio del viejo Lorente y D.ª Juana en el tercer acto, que dícese se podría haber suprimido; el que Beltrán y su sobrina supieran leer, y el uso de ciertas frases como *paciencia y barajar* y *oros son triunfos,* que era imposible fueran de uso corriente en la España de últimos del siglo XIV.

Nutridos los autores de *La Ricahembra* en los grandes modelos de la antigüedad y en los más bellos de nuestra popular y dramática poesía se ha dicho, reflejaban en sus obras las perfecciones de aquéllos. Por eso escuchando á Beltrán viene á la memoria el buen gobernador de la ínsula Barataria; en la lozanía de las descripciones saboréase el *Romancero,* y en la enunciación de los afectos, encuéntrase la naturalidad de Lope, unida á la picante lozanía de Tirso, á la concisión austera de Alarcón, y á la grandeza y valentía de Calderón.

* * *

En amable consorcio el autor de *Virginia* y el de la excelente biografía de *D. Juan Luis de Alarcón,* Luis Fernández-Guerra, compusieron un drama en tres actos y en prosa intitulado *El Castillo de Balsain* (21), destinado á producir entradones en el

---

(21) *El Castillo de Balsain. Drama en tres actos* (prosa) *de D. Manuel Tamayo y Baus y D. Luis Fernández-Guerra. Representado en el teatro del Príncipe de Ma-*

coliseo del Príncipe durante las Navidades de 1854. El pensamiento está tomado de una novelita francesa, aunque adaptado á la escena castellana con rara habilidad, descubriéndose principalmente la imitación en el acto tercero que por otra parte es histórico.

El primer acto de este drama concienzudamente escrito, es un elegante estudio del arte crítico, reducido á las proporciones y gusto de nuestros días: transcurre en una floresta próxima al pueblo de Balsain: el segundo, en los jardines del Palacio del mismo nombre; el tercero en las ruinas de un castillo, situado en el corazón de aquella sierra por los años de 1643.

La figura del protagonista es una creación feliz, no así los tipos de la Condesa, el Marqués, Claudio y el Alcalde. Es muy notable el diálogo de la comedia que ensayan la Condesa y Justino en el primer acto, un razonamiento que poco antes tienen los propios interlocutores y el final del acto segundo.

---

drid la noche del 24 de Diciembre de 1854. Madrid, 1885, 4.°, 70 págs. *La Condesa:* Teodora Lamadrid.—*Justino:* Joaquín Arjona.—*Claudio:* Enrique Arjona.—*El Marqués:* Fernando Ossorio.—*El Rey:* José Ortiz.—*Avendaño:* José García.—*Proto, guarda mayor de los bosques de S. M.:* Federico Cuello.—*Un ayuda de Cámara:* Emilio Alvarez.—*Un montero:* Mariano Serrano.—*Un ballestero:* José Bullón.—*Damas, cortesanos, guardas, guerreros y monteros.*



CAPÍTULO IX

Triunfo alcanzado por Tamayo con el estreno del drama histórico *La locura de amor*.—Boceto físico y moral de D.ª Juana *la Loca*.—Estudio histórico de esta Reina, por D. Antonio Rodríguez Villa.—La labor del poeta y la del historiógrafo.—Argumento detallado de la acción dramática.—Alabanzas y elogios.—Figuras de D. Felipe y D.ª Juana.—Ambiente genuinamente español que respira la obra.—Idiomas á que ha sido traducida.—Origen de este poema.

Anochecido el día 12 de Enero de 1855, veíase en las puertas del coliseo del Príncipe gran número de gentes con intención de no dejar vacía una sola localidad. La comedia anunciada en los carteles, se había hecho ya famosa antes de la representación, por los actores que no cesaban de alabarla en los teatros de la corte; por los críticos que trataban de ella en los periódicos; por los literatos que en la misma se ocupaban en Ateneos y demás centros literarios, y aun por los ociosos, que la hacían tema predilecto de sus conversaciones en paseos y tertulias particulares. El público se mostraba también impaciente por ver en escena el drama histórico ofrecido y poder resolver en definitiva acerca de su mérito. Llegó el momento deseado, y mientras las barandillas, postes y gradas crujían, como si fuesen á estallar, empezó la ejecución de *La locura de amor* (1). Desde

---

(1) *La locura de amor, drama en cinco actos* (prosa). *Obras de D. Manuel Tamayo y Baus*, ob. cit., págs. 245 á 398. Reparto en el estreno de la obra, represen-

las primeras escenas la impaciencia fuese trocando en curiosidad halagüeña, ésta en interés creciente, y al fin de la jornada primera, el autor se había apoderado por completo del auditorio, vencido por los encantos de la forma y la novedad del argumento. Mediada la representación, el entusiasmo rayó en delirio, y la ovación fué tan completa como merecida. La comedia pareció excelente al público por lo vivo de los afectos, lo notable de los caracteres y lo fecundo en útiles enseñanzas. Desde aquella memorable noche *La locura de amor* pasó á ser una de las obras inmortales de nuestro Teatro, y jamás triunfo más ruidoso ni más merecido ha coronado los esfuerzos de autor dramático alguno.

Fundada *La locura de amor* en la tradición nacional, bueno será que antes de proseguir hagamos un paréntesis histórico. A la suma de virtudes que resplandecieron en D. Fernando y doña Isabel debió España el haberse elevado en poco tiempo á un grado de gloria hasta entonces para esta nación desconocido. Mas cuando sucesos imprevistos y transcendentales privaron á los españoles de seguir contemplando en el trono á quien juntara el amor y la energía, la grandeza de ánimo y la sagacidad, la lealtad y la prudencia que adornaban á los Reyes Católicos, concentraron aquéllos todo su afecto en D.ª Juana, blanco de las ruindades de su esposo Felipe *el Hermoso,* hijo de Maximiliano, electo emperador y Rey de romanos, y de María, hija del duque de Borgoña, Carlos *el Valiente.* De ahí procede el grande interés

---

tada en el teatro del Príncipe, el 12 de Enero de 1855, á beneficio de D.ª Teodora Lamadrid: *La Reina D.ª Juana:* Teodora Lamadrid.—*Aldara:* María Rodríguez.—*D.ª Elvira:* Joaquina García.—*El Rey D. Felipe:* Joaquín Arjona.—*El capitán don Álvar:* Victorino Tamayo y Baus.—*El Almirante de Castilla:* José Ortiz.—*Ludovico Marliano:* José García.—*D. Juan Manuel:* Vicente Jordán.—*El Marqués de Villena:* José Alisedo.—*D. Filiberto de Vere:* Atanasio Maré.— *Garci-Pérez*, mesonero: Fernando Ossorio.—Tanto la primera edición, como la segunda, publicada en 1878, y en la que introdujo el autor algunas modificaciones, van dedicadas, según ya hemos visto, á su esposa.

que inspira á los historiadores y literatos el período que se extiende desde el fallecimiento de la esposa del católico Fernando, en 1504, hasta la llegada á España de su célebre nieto Carlos I, en 1517.

No bien vió en Flandes la hija de los Católicos Monarcas á su futuro esposo, quedó hechizada por él, ya que, según el cronista Estanques, «era mancebo de muy gentil disposición, hermosa cara, muy polido en sus cosas, de muy ameno ingenio y entendimiento y liberalísimo en hacer mercedes.»

Sin embargo, con todo y ser D.ª Juana joven, buena, bella y digna de ser amada del mayor señor del mundo, el Rey, así por sus pocos años, como por el consejo de los áulicos de que se hallaba rodeado, continuó entregándose á toda suerte de placeres, más de lo que la moral y su nuevo estado permitían.

Vinieron á España, celebrándose en todas las ciudades del tránsito lucidos festejos de justas, torneos, juegos de cañas y vistosos ejercicios á la jineta, que fueron muy celebrados por el Príncipe borgoñón. Pero al poco tiempo sintió D. Phelipe la nostalgia de su país, y con fútiles pretextos, sin atender á razones, ni al estado en que se encontraba su mujer, partió para Flandes, con lo que creció la excitación de D.ª Juana. Fué esta, al fin, en busca de su esposo, mas á los primeros días de haberse con él reunido «sintió la mudanza que en el Príncipe hallaba cerca de su amor, que era bien diferente de lo que con ella solía tener; y como mujer que amaba en extremo á su marido, procuró de saber qué era la causa de aquello; y como le dixesen que el Príncipe tenía una amiga, mujer noble y muy hermosa y muy querida del, se embraveció en tanta manera que, como una brava leona, se fué donde estaba la amiga, y dicen haberla herido y maltratado y mandado cortar los cabellos á raíz del cuero. Lo cual, como supiese el príncipe D. Phelipe, no se pudo sufrir que no se fuese á la Princesa y la tratase muy mal de palabra, diciéndola muchas injurias, y aun dicen haber puesto las manos en ella. Y como la princesa D.ª Juana era mujer delicada y criada muy sobre sí en poder de su madre, sintió tanto el mal tratamiento que el marido

la hizo, que luego cayó mala en una cama perdiendo casi el juicio» (2).

A todo esto, agriábanse cada vez más y más las relaciones entre D. Fernando y su yerno, que auxiliado por la nobleza castellana aspiraba á ser de hecho el único Rey de Castilla, y con el fin de dar rienda suelta á sus tiránicos desmanes y licenciosos extravíos, deseaba encerrar á la Reina por incapaz. Con todo ello y con la invasión de extranjeros rapaces que llenaban la Península, poníase en peligro la unidad de la patria, á costa de tan grandes sacrificios elaborada. En el entretanto, la enfermedad de D.ª Juana crecía y se desarrollaba, hasta el punto de que los celos, no infundados por desgracia, acabaron por abrasar su corazón y trastornar del todo su juicio.

El historiador y el literato han de menester no sólo la fuerza de creación, sino la fuerza de resurrección, y ambas cualidades las poseía en alto grado Tamayo. En *La locura de amor* no se limitó á presentarnos la realidad prosaica, tal como la ofrecía el mundo, sino que la embelleció con las intuiciones de su ingenio y su vasta ilustración. Por esto, si después de consultar el magistral estudio histórico sobre esta Princesa, escrito recientemente por el Sr. Rodríguez Villa, se lee *La locura de amor*, se nota que no sólo Tamayo no empequeñeció á D.ª Juana, sino que la sublimó hasta el extremo que la verdad histórica consiente (3).

Y sin más que transcribir el juicio breve pero exacto que ha

(2) «Chrónica de los Reyes D. Fernando y D.ª Isabel, reyes de Castilla y de Aragón, donde van escritas parte de las vidas de los príncipes D. Felipe y D.ª Juana, condes de Flandes y Tirol. Compuesta por Alonso Estanques, su cosmógrafo mayor, con los hechos que hicieron desde el año 1491 hasta su fin.—Parte I.»

La parte II titúlase: «Gobierno del Rey Católico desde el año 1504 hasta su fin. —Gobierno y muerte del Rey D. Felipe, por Felipe Estanques, criado de S. M. el príncipe D. Felipe.»

(3) *La Reina D.ª Juana la Loca*, estudio histórico por Antonio Rodríguez Villa, individuo de número de la Real Academia de la Historia. Madrid, 1892.

emitido un escritor distinguido (4) acerca de tan desventurada Reina, entraremos ya en la crítica literaria de este conocido poema. «Criada D.ª Juana en la corte de sus padres, crisol de virtudes domésticas, escuela de honestidad y de hidalga cortesía, sentía florecer dentro de su pecho risueñas y puras ilusiones, destinadas á morir marchitas por la experiencia inexorable de la vida. Creía en la constancia y duración del afecto, en su perfecto desinterés, acostumbrada á ver cómo los caballeros castellanos entre las belicosas fatigas de la campaña y los rendidos obsequios de palacio, practicaban el culto de las damas, poética tradición de los días de Juan II, purificada y ennoblecida por la autoridad y alto espíritu de su generosa soberana. Para su imaginación apasionada y viva, la razón de Estado no excluía del techo conyugal la paz, la armonía y la ventura, originadas de recíproco y sincero cariño, ni era el sacramento obstáculo á la vehemencia entrañable de un sentimiento arraigado y absoluto. El Príncipe, su dueño, traía harto diversa educación y principios; la Casa de Borgoña, que ofrecía notables testimonios de valor, de ambición y de cultura, no se realzaba por su devoción ni por su austeridad de costumbres... El marido de la Princesa española, mancebo sensual y veleidoso, estimaba y tenía por su mejor blasón una extremada belleza corporal, que particularizando su nombre en la jerarquía monárquica, había de ser fácil alimento del vicio y presa temprana de la muerte.»

Aunque la concepción dramática aspire como fin primordial á la realización de la belleza, puede proponerse también ora el desarrollo de un pensamiento transcendental, ora el planteamiento de un alto problema de libertad moral, ya la brillante pintura de una época histórica de la cual se deduzcan fecundas enseñanzas, ya el descubrimiento de un vicio social cuyo remedio se señale.

---

(4) *Costas y montañas,* por el Sr. Amós Escalante.

Tratándose en *La locura de amor* (5), como nadie ignora, de retratar el preciso momento de la nacionalidad española en que, gracias á la política resuelta y decidida de Fernando é Isabel, se acababan de echar los cimientos de una tan gran monarquía, no se encontrará fuera de lugar la anterior digresión histórica, pues en el examen de un drama de este género, el recuerdo de lo pasado debe ser la luz principal que guíe las observaciones de la crítica.

Este poema escénico excepcional, en que se confunde la idealidad romántica con lo que el realismo tiene de legítimo, es el reverso de esta serie de dramas malamente llamados históricos, de que ya hemos hablado en otro lugar, en los que, si bien los personajes conservan sus nombres propios, no así su espíritu, presentándolos el poeta, ora como verdaderos monstruos de tiranía é iniquidad, haciéndoles cometer acciones criminosas, de las que nos asegura la historia imparcial que son inocentes, ya como príncipes y magnates justos y prudentes, pero cuyas relevantes cualidades sólo han existido en la mente del artista. En nada se asemeja tampoco á esos fragmentos de crónica puestos en versos sonoros para ocultar la pobreza de artificio, pero frívolos, incoloros y desprovistos de interés y que reclaman á grandes voces el auxilio del pentágrama.

¿Qué hubiera sido del género literario que cultivaron en el período ya completamente clásico del siglo XVIII López de Ayala en su *Numancia,* Moratín en su *Guzmán el Bueno,* Huerta en su *Raquel,* Quintana en su *Pelayo* y Cienfuegos en *La Condesa de Castilla,* en que, lejos de falsificar la historia, la aclararon y transparentaron en esas luminosas creaciones, si en los albores del romanticismo no se inspiraran asimismo en nuestras tradiciones el *Aben-Humeya,* y el *Don Álvaro* de Martínez de la Rosa; *La ley de raza, La madre de Pelayo, La jura en Santa Gadea,* y *Los aman-*

(5) *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Marcelino Menéndez y Pelayo, el día 13 de Mayo de 1883.*

tes de Teruel de Hartzenbusch; *Blanca de Borbón, Guzmán el Bueno, Don Álvaro de Luna,* de Gil y Zárate; *El Rey Monje, Venganza Catalana,* y *Juan Lorenzo,* de García Gutiérrez, y *La Ricahembra* y *La locura de amor,* de Tamayo, esas dos riquísimas joyas de nuestro Teatro moderno?

Sin incurrir en hipérbole, de ente iluminado puede calificarse á Tamayo al concebir este drama, por cuanto, sin más antorcha que la lectura de unos cuantos libros vulgares, acreditó poseer cumplidamente todas las dotes que deben enaltecer, realzar y avalorar al historiador, desentrañando el nebuloso carácter de esa personificación grandiosa del amor que cabe en la naturaleza humana, de esa mujer desgraciada á quien se creyó loca para que no fuera Reina. Debe confesarse lealmente que en este caso la inspiración ó intención del poeta se adelantó por muchos años á la labor paciente y minuciosa del historiógrafo, verificándose una vez más lo que afirma el insigne Menéndez y Pelayo al decir que: «El poeta no inventa, ni el historiador tampoco; lo que hacen uno y otro es componer é interpretar los elementos dispersos de la realidad. En el modo de interpretación es en lo que difieren.» «De los pechos de la realidad se nutre la poesía, como se nutre la historia; y entrambas conspiran amigablemente á darnos bajo la verdad real (porque es también real la verosimilitud) la verdad ideal, que va deletreando el espíritu en confusos y medio borrados caracteres. Así la poesía, unas veces precede y anuncia la historia, como en las sociedades primitivas, y es la única historia de entonces, creída y aceptada por todos, fundamento á la larga de las narraciones en prosa, donde entran casi intactos los *hórridos* metros épicos, á guisa de documentos, y otras veces, por el contrario, la materia que fué primero épica y luego histórica, *cantar de gesta* al principio y crónica después, ó la que teniendo absoluta fidelidad histórica, nunca fué cantada, sino relatada en graves anales, pasa al teatro, y por obra de Shakespeare ó de Lope, vuelve á manos del pueblo, transfigurada en materia poética y en única historia de muchos. Y vienen, finalmente, siglos de reflexión y de análisis, en que los poetas cultos sienten la ne-

cesidad de refrescar su inspiración en la fuente de lo real, y acuden á la historia con espíritu desinteresado y arqueológico, naciendo entonces el drama histórico de Schiller y la novela histórica de Walter Scott, que influyen á su vez en los progresos del arte histórico y en cierto sentido lo renuevan.»

Muchos años ciertamente transcurrieron, hasta que la crítica histórica, por boca de uno de sus más infatigables cultivadores, pronunciara la última palabra sobre la demencia de D.ª Juana, fundándola, para convencimiento de los más incrédulos y realistas, en innumerables documentos auténticos. No puede considerarse, como se deduce de lo anteriormente expuesto, á tal Reina como loca en el sentido general y propio de esta palabra; pues ni durante su niñez, ni en su adolescencia, ni en el tiempo de su matrimonio, ni de su prolongada viudez, dió señales de padecer obstinada y ciega enfermedad mental, ya que sus extravagancias, manías y caprichos eran propios de una mujer vehemente, enamorada y celosa (6). En verdad que, causas é infortunios para volverse loca rematada, no le faltaron, ni en vida de su marido, ni después de su muerte; pero de todos ellos providencialmente triunfaron su constitución vigorosa, su privilegiada fortaleza y su carácter enérgico y varonil. Fué loca, sí, pero *loca de amor.*

Merced á la pujanza del talento del poeta español, D.ª Juana, relegada á la historia con la poco envidiable aureola, tejida por la compasión, la lástima y la vergüenza, de que se hallan coronados todos los infelices que se pasan la vida haciendo y diciendo desatinos, ha sido sublimada é inmortalizada como el ideal del amor ardiente, generoso y puro.

* * *

(6) En el *Discurso leído ante la Real Academia de la Historia en la recepción pública* de D. Antonio Rodríguez Villa, el 29 de Octubre de 1893, se leen estas palabras: «La locura de D.ª Juana fué locura de amor, pasión de celos, como ella misma lo declara en la célebre carta de 3 de Mayo de 1505.»

Pero el asunto de *La locura de amor* no es propiamente el trastorno cerebral de la hija segunda de los Reyes Católicos, sino la causa que lo produjo, esto es, la pasión de los celos que fué la que á la postre originó la demencia física. El amor, cuando traspasa los límites de lo corriente y vulgar, presenta fenómenos de enajenación mental, histerismo ó exaltación; y la desacordada inclinación de Su Alteza fué lo que, como bellísimamente dice Solís, destempló la *armonía de su entendimiento*.

Mr. Parodi ha dramatizado también muy recientemente en Francia la interesante y conmovedora vida de aquella Soberana. Sin embargo, las recientes pesquisas históricas, no han sido utilizadas por el autor, y así *La Reine Juana* (7), si bien posee cuadros de no escasa fuerza trágica, no debe ser calificado más que de drama seudo-histórico.

La acción de *La locura de amor* pasa en 1506, y en el acto primero se verifica por completo y con hábil artificio la exposición. El Rey Archiduque conspira doblemente contra su esposa; por una parte, pretende arrebatarle el cetro de Reina de Castilla, que á ella como á heredera de su madre Isabel corresponde. Su marido, deseoso de gobernar en su lugar, quiere hacerla declarar demente por las Cortes de Toro y de Valladolid, pero á ello se oponen enérgicamente los procuradores de muchas ciudades.

Auxílianle, en tan innoble tarea, sus compatriotas los pérfidos flamencos, que codician para sí todos los empleos, oficios y tribunales, y no pocos astutos y desleales próceres y palaciegos españoles vendidos al oro extranjero. El pueblo adora á la hija de la magnánima Isabel, y habiéndola visto dar patentes pruebas de su cordura en cartas y graves decisiones de su reinado, comprende que la acusación de loca que luego la historia y la leyenda han continuado, es una falsa y torpe calumnia que el primero de

---

(7) *La Reine Juana, drame en cinq actes, en vers, par Alexandre Parodi. Représenté pour la premiere fois à Paris, sur le Théatre-Français, le 6 mai 1893.*— París, 1893.

los Felipes y sus desvergonzados compatriotas propalaron para destronar á D.ª Juana y entrar de aquella suerte más holgadamente en España como tierra conquistada.

Por otra parte, D. Felipe de Austria, menospreciando sus deberes, burlaba á D.ª Juana, la desdeñaba y hasta la trataba á veces con brutal grosería, extraviado en amores no menos ilegítimos que ridículos. El desvío y las infidelidades del Rey encendieron los celos en el corazón de la Reina, quitándole todo sosiego y reposo.

La grandeza y vehemencia del sentimiento amoroso de doña Juana, la ternura inmensa que siente hacia su consorte que la trata con tan notorio desamor, sus arrebatos bruscos, producto de la zozobra constante de perder el bien amado, aquella agitación perpetua del alma y del cuerpo que le obliga á hablar ya recta y cuerdamente, ya con desatino, y que son como el alma de todo el drama, las sintetiza Tamayo en estas hermosas palabras que pone en boca de la protagonista, dirigiéndose á su esposo (8):

«¿Sabes, Felipe, que ya están agotadas mis fuerzas, y me moriría de dolor si hoy creyese y tuviera que volver á dudar mañana? ¿Sabes que mi amor ha sido más poderoso que el tiempo y tus desdenes? Te amé cuando te vi; más cuando me llamé esposa tuya; más cuando fuí madre de tus hijos. Existe el que me dió el ser, existen las prendas de mis entrañas, hay un Dios en el cielo que á todos nos redimió con su sangre. Pues bien, óyelo y duélete de esta infeliz: en mí tienen celos de la esposa, la hija, la madre, la cristiana. Sí, lo conozco, es un crimen: ofendo á la Naturaleza y á Dios: por eso el cielo me castiga; pero ¡ay de mí! que no lo puedo remediar.»

. . . .

«Soy Reina; ciño la corona de mi madre Isabel; mas no ignoras cuánto desdeño yo estas grandezas, que, comparadas con el sentimiento que llena todo mi corazón, me parecen mezquinas. Dame, en vez de esplendente diadema de oro, una corona de flo-

(8) Acto I, escena VII.

res tejida por tu mano; en vez de regio alcázar, en donde siempre hay turbas que nos separan, pobre choza en donde sólo nosotros y nuestros hijos quepamos; en vez de dilatados imperios, un campo con algunos frutos y una sepultura que pueda contener abrazados nuestros cuerpos; tu amor en vez del poder y la gloria, y creería yo entonces que pasaba del purgatorio al paraíso.»

. . . .

«Oye: muchas veces se presenta á mis ojos la veneranda sombra de mi madre Isabel, señalándome un mundo con una mano, y con la otra mano otro mundo; y veo que ambos se abrazan y que aquél ofrece á su hermano los tesoros de sus entrañas virginales, y que éste le envía en recompensa el nombre de Dios flotando sobre las aguas. Y oigo que la voz de la reina Isabel me dice: piensa en tus sagrados deberes, y yo pienso en ti; ama á tu pueblo, y yo á ti te adoro; conserva mi herencia, débate España nuevas glorias y dichas; y mi corazón sólo responde, *amo* en cada uno de sus latidos, y quiero llorar como reina arrepentida, y lloro como mujer enamorada. ¿Qué más? Si hoy bajara un ángel del cielo y me dijese: en mi mano está remediar tu desgracia deshaciendo lo hecho y volviéndote á la edad feliz en que aun no eras esposa, yo, sin vacilar un punto, le respondería: no, no, y mil veces no; quiero ser esposa de Felipe; quiero amarle, aun cuando él haya de aborrecerme, quiero penar por él y morir llamándole mío.»

La Reina sospecha primero y averigua después que sus recelos no son infundados, y que D. Felipe la engaña miserablemente. Conviértese entonces en su Argos inflexible, y decidida á seguir cuidadosamente sus huellas y descubrir sus más recónditos secretos, cúbrese con humilde manto y sale precipitadamente del palacio de Tudela de Duero, en donde se encontraba accidentalmente, acompañada de su doncella Elvira, en dirección al mesón del Toledano, sitio al que acude con harta frecuencia su marido para tratar sigilosamente de cierto *negocio de Estado* (9):

---

(9) Acto I, escena XI.

DOÑA ELVIRA

«¿Aun insistís?

REINA

Sígueme.

DOÑA ELVIRA

Aguardad á lo menos á que se disponga una litera.

REINA

¿Para que los espías del Rey lo noten, y vayan y le avisen? Saldremos por esa puerta. *(Indicando la de la derecha de segundo término)*. Iremos á pie.

DOÑA ELVIRA

¡A pie! ¡Tan débil como estáis!

REINA

¿Yo débil ahora? Esta mujer no sabe lo que se dice.

DOÑA ELVIRA

Recordad que vuestra frente ciñe una corona.

REINA

Sí, sí, en este momento de coronas debes hablarme.

DOÑA ELVIRA

Nunca una reina ha de olvidarse de lo que es.

REINA

Yo, yo no soy más que una mujer celosa disfrazada de reina.

DOÑA ELVIRA

¡Inspiradla, Dios santo!

REINA

Partiré sola. Quita.

DOÑA ELVIRA

¡Oh, no! Pronta estoy á seguiros.

REINA

Vamos entonces á sorprender á los dichosos amantes. Ven, ven y verás como se apartan las palomas cuando las sorprende el milano.»

Efectivamente, una reina loca de amor no puede conducirse según lo exige su rango y dignidad; debe olvidarse de su trono; debe ser sólo una mujer amante. Doña Juana en *La locura de amor* es una mujer poseída de furiosos celos.

El segundo acto pasa en el citado parador, camino de Burgos, en el cual reside disfrazada una princesa mora, por cuyo amor huye D. Felipe de su tierna esposa. Comienza la jornada con una verdadera apoteosis de Isabel *la Católica*, puesta en boca de unos honrados traginantes que recuerdan las excelencias de aquella gran Reina. Imposible es retratar más fielmente al leal, honrado, agradecido y creyente pueblo español, cual lo hizo Tamayo en el mesonero Garci-Pérez, dueño de la alegre é inquieta posada del Toledano, y en sus huéspedes, aquellos humildes arrieros.

Llega D.ª Juana á este rústico hospedaje y descubre parte de aquel vergonzoso enredo; pero aun ofendida no consiente que un bizarro capitán, D. Álvar de Estúñiga, su leal servidor y amante platónico, que acude á las voces angustiosas de «Favor... socorro,» en que prorrumpe, acometa al Rey espada en mano (10).

DON ÁLVAR

«¡Cielos, qué miro! *(Presentándose en la puerta de su cuarto y conociendo á la Reina)*. ¡Infame!

Desnudando la espada y corriendo hacia el Rey.

(10) Acto II, escena VIII.

REINA

¡Eh! ¿Quién sois? ¿Qué queréis?

Cubriendo al Rey con su cuerpo.

DON ÁLVAR

Su muerte.

REY

¡Villano!

Poniendo mano á su acero.

REINA

¿Su muerte? ¿Matarle á él? A mí primero. Atrás. Yo le amparo, yo le escudo. De rodillas, capitán, de rodillas. ¡Es mi esposo, es el Rey!

DON ÁLVAR

¡El Rey!

Doblando la rodilla.

ALDARA

¡La Reina!

Asomándose por el corredor con una lámpara en la mano.»

En la tercera jornada se suceden, con admirable interés, las peripecias y la complicación de las pasiones. Los celos de la Reina son ya tan fundados y justos, que hacen disculpables los desvaríos en que sin querer incurre. Intenta herir al Rey por sus propios filos, favoreciendo al mencionado guerrero D. Álvar, y apelando á mil recursos para averiguar quien es la competidora de su cariño. En este estado el Almirante de Castilla, que capitanea el pequeño número de españoles que han quedado fieles á la

Reina, junto con los grandes de la corte que le son desafectos, son introducidos en audiencia privada. El leal Almirante le expone los males que amenazan á todo el reino; le suplica tome vigorosamente la dirección del gobierno si no quiere presenciar su ruina; y le ruega que no entregue, sin defenderlo, á su pueblo en manos de los extranjeros, que lo explotan y tiranizan. Pero es en vano. La Reina acaba de saber por una carta hallada en las habitaciones del Archiduque de Austria, que una de sus doncellas de honor es la amante del Rey, y al punto manda reunir á todas sus damas para descubrir á la culpable.

La manera distraída con la cual D.ª Juana escucha los lamentos del Almirante, preocupada solamente de comparar la escritura de cada una de sus doncellas con la del papel revelador, sus respuestas incoherentes, su actitud indigna de una Reina, parecen dar una prueba pública é incontestable de su demencia.

De primer orden es esta escena por la situación en que se halla D.ª Juana respecto á los magnates que están presentes, y el recurso de que se vale la misma Reina para ver si sus palabras producen alguna alteración en el semblante de aquellas nobles señoras. Salen todos de la entrevista sin poder precisar si se trata ó no de una víctima de las mismas exageraciones de su cariño.

Averigua, al fin, D.ª Juana la rival, causa de su terrible infortunio. Es Aldara, la hija de Muley Audalla, el Rey Zagal de Granada, la que con sus encantos cautiva á aquel imprudente, arrebatado é impetuoso Monarca que ha pasado á la posteridad con el calificativo de *Hermoso* por sus gracias personales.

Entra con este motivo D.ª Juana en un período de exaltación horrible. Ya están frente á frente las dos mujeres, la leona de Castilla y la pantera del desierto. La Princesa ultrajada envidia al hombre que puede, si está ofendido, buscar á su contrario, insultarle donde le encuentre y vengar el ultraje con la punta del acero.

Corre por dos espadas, empuña la una, á la que fía varonilmente la defensa de su agravio, y arroja la otra á los pies de su rival para pelear con ella, al tiempo que aparece el Rey acompa-

ñado de la corte y declara que está loca (11). Volviendo entonces sobre sí, recuerda D.ª Juana que los médicos—vendidos al Archiduque—lo aseguran también; que cuantos la rodean lo creen, y ella, al fin, también quiere creerlo para que todo sea obra de su locura y no de la perfidia de su esposo adorado (12).

REINA

«Toma.

Arroja al suelo una de las dos espadas que trae y quédase con la otra en la mano.

DON ÁLVAR

Reprimid vuestra furia. El Rey va á venir.

REINA

Me alegro: le veré temblar por su amada.

DON ÁLVAR

Esta cámara va á llenarse de gente.

REINA

Mejor; mi venganza tendrá testigos.

DON ÁLVAR

¡Oh, desdichada; al veros, al oíros, se afirmarán más y más en la idea de que!... ¡Fuerza es decíroslo todo! Se trama contra vos un horrible atentado. El Rey quiere arrojaros del trono; quiere encerraros para siempre en una cárcel.

---

(11) Esta escena, que tal vez parezca á alguien violenta en demasía, está en un todo conforme con lo que refieren los cronistas, á saber: que el año de 1504, estando en Flandes los dos esposos, alborotó D.ª Juana el palacio en que residían, acometiendo en un arrebato de celos á una dama de su servicio de quien estaba perdidamente enamorado D. Felipe.

(12) Acto III, escena XIV.

REINA

¿A mí; á su Reina, á su esposa? ¡A la madre de sus hijos!

Prorrumpiendo en copioso llanto.

DON ÁLVAR

¡Y bajo qué pretexto! No hay mayor infamia, no hay mayor crueldad. Apoyado por la Nobleza, por vuestros mismos médicos, por cuantos os rodean, afirma...

REINA

Acabad.

DON ÁLVAR

Afirma que habéis perdido la razón, que estáis loca.

REINA

¡Jesús! ¡Loca!

Dando un grito terrible y dejando caer el acero.

REY

Sí; loca estáis, desdichada.

REINA

¡Loca!... ¡Loca!... ¡Si fuera verdad!... ¿Y por qué no? Los médicos lo aseguran, cuantos me rodean lo creen... Entonces todo sería obra de mi locura, y no de la perfidia de mi esposo adorado. Eso... eso debe ser. Felipe me ama; esa mujer no se llama Aldara, sino Beatriz; es deuda de D. Juan Manuel, no hija de un rey moro de Granada. ¿Cómo he podido creer tales disparates? Todo, todo efecto de mi delirio. Dímelo tú, Marliano *(Dirigiéndose á cada uno de los personajes que nombra)*, decídmelo vosotros, señores; vos, señora; vos, capitán; tú, esposo mío; ¿no es cierto que estoy loca? Cierto es, nadie lo dude. ¡Qué felicidad, Dios eterno, qué felicidad! Creía que era desgraciada, y no era eso: ¡era que estaba loca!»

Este acto, en que la pasión de la mujer celosa llega á su mayor incremento, es el que atesora también las situaciones y bellezas más notables de todo el drama. La idea de suponer á la Reina por un momento verdaderamente loca para disculparse ante su esposo, y dar la razón á sus enemigos, origina una situación bellísima y un final de acto que no tiene igual en ningun Teatro. Al siguiente, el Rey quiere aprovecharse de la impresión producida por la última extravagancia de la Reina, para obtener su reclusión y hacerse reconocer por legítimo y único soberano de Castilla. Sublime y digna de perpetua memoria es la escena en que D. Felipe, cubierto con el manto real y apoyado por sus parciales, va á subir las gradas del trono del salón del Palacio del Condestable de Burgos, para ocuparlo él solo, recibir el juramento de sus partidarios, y encerrar luego á su esposa, cuando ésta, vuelta de su extravío y dándose exacta cuenta del grave riesgo que la amenaza, preséntase vestida con el regio manto, ceñida la corona y empuñando el cetro, y adelantándose á su consorte, confunde á los magnates desleales, mientras el pueblo español la vitorea con frenesí. La belleza y energía de las palabras de doña Juana llegan al alma; con una dignidad soberana y una ironía sangrienta apostrofa á su esposo estupefacto y á los grandes que la han traicionado.

Parécenos igualmente muy ingeniosa la situación en que viene á parar Aldara, cuando en ella recaen los efectos de la venganza con que pretendió destrozar el corazón de la hija de aquella excelsa Señora que arrojó á los moros de los dominios españoles.

Agotado D. Felipe por las emociones de su lucha con la Reina y por las frecuentes humillaciones, afanes, repulsas y desdenes que sus desórdenes le han proporcionado, herido de una súbita calentura pestilencial incurable, contraída por haber bebido agua fría estando sofocado, después de un día de ejercicio ecuestre y de violento juego á la pelota, no tarda mucho en agravarse; mientras la Reina, sin verter una lágrima, porque según un historiador de la época, se le habían secado los ojos á fuerza de llorar tantas infidelidades, cual tierna y angelical enfermera permanece

á su lado. Los médicos desahucian á D. Felipe y entonces asiste el espectador á las agonías de D.ª Juana, que al ver expirar á su esposo, busca á la misma mujer de quien él estuvo prendado, por si logra con su presencia devolverle la vida. Magnífica es asimismo la última escena de despedida en que la Reina tiene el doloroso consuelo de ver á D. Felipe rendirle su amor é implorar su perdón, por haber al fin comprendido la constancia inquebrantable de su esposa, á quien ni ausencias dilatadas, ni engaños, ni perfidias, ni súplicas, ni amenazas de espantosos desórdenes en los Estados, ni los ruegos, ni las lágrimas de sus fieles servidores, lograron contener en el impetuoso amor que la enloquecía. ¡Con qué sentimiento expresa en este monólogo sus afectos D.ª Juana, que aun después de perder á su marido tenderá constantemente hacia la otra mitad de su ser! (13):

REINA

«Pues con su cadáver. Su cadáver es mío. ¡Quitad! ¡Apartaos! *(Todos se apartan con profunda emoción).* ¡Mío, nada más! Le regaré con las lágrimas de mis ojos; le acariciaré con los besos de mi boca! ¡Siempre á mi lado! ¡El muerto! ¡Yo viva! ¿Y qué? ¡Siempre unidos! Sí, muerte implacable, burlaré tu intento. Poco es tu poder para arrancarle de mis brazos. *(Cambiando repentinamente de expresión y de tono).* ¡Silencio, señores, silencio!... El Rey se ha dormido. ¡Silencio!... No le despertéis. ¡Duerme, amor mío; duerme..., duerme!...

Quédase contemplando al Rey con ternura inefable.»

La historia consigna que cumplió su palabra; pues luego de permanecer varios días enteros ante el cadáver del Rey, tributó á los despojos del ser amado delirantes caricias, y acompañada de su corte llevólos al través de Castilla, camino de Granada, viajan-

(13) Acto V, escena última.

do siempre de noche y contemplándolos á menudo, ya como consuelo á su inacabable dolor, ya con la esperanza de ver resucitar á su esposo. La muerte de D. Felipe no había destruido en el corazón de la Reina la semilla de los celos. En Torquemada, habiendo depositado D.ª Juana aquellos despojos mortales en un convento que ella creyó ser de frailes, al enterarse de que era de religiosas, dió orden apresurada de que los sacasen de allí, y en medio del campo, mientras el cierzo helado apagaba los cirios y hacía temblar de frío á las damas y caballeros del séquito, permaneció largas horas ensimismada en su dolor, ante el féretro que encerraba los restos del Archiduque de Austria.

*
* *

Del arriesgado empeño de transformar en las tablas la fisonomía moral tan conocida de la infeliz cónsorte de Felipe *el Hermoso,* salió triunfante Tamayo. Un crítico contemporáneo afirma (14) que «desde Calderón y Lope de Vega acaso no conoció España cosa semejante. Pues parecía haberse derramado sobre la frente del novel poeta la inspiración de los dos gigantes del teatro español; amigablemente unida á la de Shakspeare y Schiller, con algo de García Gutiérrez y Hartzenbusch; con algo, nada más, porque Tamayo, conocedor profundísimo de los resortes escénicos, no se dejó seducir por la pompa halagüeña que sedujo á nuestros románticos, y puso empeño en la verdad y consecuencia de los retratos, en el análisis psicológico, en la interpretación de los afectos, cualidades tan difíciles y tan descuidadas hasta él entre nosotros.» Concluyendo por asegurar «que hay rasgos en *La locura de amor* que enorgullecerían al primero de los trágicos del mundo,» y que su final «cierra con broche de oro este prodigio escénico, que dió en pocos años la vuelta á Europa, entusiasmando á críticos y espectadores.»

---

(14) P. Blanco. *La Literatura española en el siglo XIX.* Parte II, cap. VIII.

Alcanzando el drama la mayor perfección posible cuando interesa por igual á la razón, al sentimiento, á la fantasía y á la voluntad, conveniente será la demostración de que esta *obra maestra* de Tamayo, como alguien, y no sin algún motivo, ha calificado á *La locura de amor*,—así como la *Iliada*, la *Eneida*, la *Divina Comedia*, las *Lusiadas*, son las creaciones capitales de Homero, Virgilio, Dante y Camoens,—conmueve por igual esas cuatro nobilísimas facultades del alma racional.

A la razón se dirige, esta hermosa producción literaria, por lo elevado y trascendental del pensamiento que la informa y por la viva pintura de los caracteres. Porque ¿qué es lo que se propuso Tamayo en esta ocasión? Quiso presentarnos como de relieve escultural el cuadro tétrico que ofrecía la España abatida, perturbada, dividida en facciones y banderías, exhausta y ensangrentada á la muerte de D.ª Isabel, entre las transiciones bruscas y los arrebatos violentos de su hija, trastornada en verdad de amor intenso llevado hasta el sacrificio y á la demencia, y al mismo tiempo honesto, ya que se concentraba en su legítimo esposo.

Maravilla la sin igual soltura con que esboza ó detalla Tamayo magistralmente los caracteres individuales, arrancados del fondo en tinieblas de la historia, y pasma el acierto con que los desenvuelve en el decurso del drama al empuje de las pasiones ordenadas ó aviesas y torpes, sin que pierdan nunca el sello de su personalidad que les imprimiera el medio ambiente social y el suelo que los produjo. «Allí está latente, dice en elocuentísimo período el distinguido publicista D. Alejandro Pidal en el prólogo de las obras de Tamayo, pero viva, informándolo todo con su presencia, á pesar de las impurezas de la realidad, la concepción social española en toda su magnitud y trascendencia, con toda la magnífica amplitud de los moldes históricos que formó la sabia mano de la Providencia para modelar en ellos nuestra raza, que sólo ha podido decaer y sólo podrá desaparecer y perderse cuando busque fuera de ellos su orientación, corriendo afanosa, inconstante y rezagada á la vez tras de ideales ajenos, en vez de trabajar hondamente su perfección podando con mano vigo-

rosa sus vicios. Allí está, en suma, tal como fué, tal como debe ser y tal como es necesario que sea, aquel carácter, creyente, valeroso, indomable, activo, práctico, noble y generoso á la par, que en medio de tantas miserias como de todas partes surgían, y en medio de tantos enemigos como de todas partes acechaban, supo sacar á salvo y en triunfo su personalidad, tan pujante como gloriosa, y llevar á cabo su misión civilizadora y sublime, y dejar amontonados tesoros de gloria, de poder y de territorio, para que los hayamos podido derrochar, sin haber llegado á perecer, durante tres siglos de decadencia.»

Llena de entonación poética es también la majestuosa figura de aquella Reina religiosa y guerrera, modelo de ternura maternal, que recorría los pueblos absolviendo ó castigando sin distinguir entre desvalidos y señores de vidas y haciendas, que rechazaba con dignidad á los embajadores de las más grandes potencias cuando le proponían transacciones contra el honor de España, que con valor heroico desafiaba las iras de las turbas amotinadas, y con ardor de mártir exponía su vida y guiaba sus ejércitos á la victoria ó á la muerte por Dios; que con sacrificios propios atendía *á las cosas de la honra del Señor ó de su santa fe,* y á la que estaba reservada por la Providencia la realización de tres grandes obras: la rendición de Granada, el restablecimiento de la unidad geográfica y el cumplimiento de los sueños proféticos de Colón.

Acertadas son también las pinceladas con que se vislumbra á lo lejos el esposo de Isabel *la Católica,* de aquel Rey intachable, político, previsor y sagaz, é invicto caudillo, cuyas glorias eclípsanse por la sin igual de haber sido el consorte eternamente amado de la magnánima Isabel. En su punto estuvo, asimismo, Tamayo, al esfumar la sombra de aquel caudillo retratado de un solo rasgo por Zurita en sus *Anales de Aragón* al asegurar que: «No fué inferior á Aristóteles en Roma, ni á Scipión africano, y murió como ellos á manos de la ingratitud,» de Gonzalo Fernández de Córdoba, que conquistara el sobrenombre de *Gran Capitán* en época gloriosa contra experimentados guerreros y á costa

de innumerables heroicidades, al tomar parte en la contienda que estalló á la muerte de Enrique III, en la toma y rendición de Granada, en la guerra suscitada en Italia por la ambición de Carlos III de Francia, en la sojuzgación de los turbulentos moros de las Alpujarras, y muy en particular en la segunda expedición que verificó á Italia, consiguiendo someter todo el territorio al Rey de España.

¿Y qué diremos de la figura del soldado del tercio viejo, personificada en D. Álvar, que caballeresco y bizarro, replica con energía, aunque sin altivez, á D. Felipe, al oír que éste califica á su ídolo, al Gran Capitán, de avariento y ambicioso por sus famosas cuentas: «Prueban que un soldado como él no ha de dar cuenta á sus Reyes con la pluma, sino con la espada»? ¿Y qué de D. Filiberto de Vere, último consejero del Archiduque de Austria, tan malicioso como aborrecible flamenco, que junto con sus compatriotas y los españoles degenerados provocaron las Comunidades? ¿Qué del Almirante, del Duque de Alba y demás próceres que quedaron leales servidores de D.ª Juana y de su patria, á quienes se debe que la causa nacional no se perdiera? ¿Qué del mesonero Garcí-Pérez y de los traginantes de Tudela, fiel reflejo del honrado pueblo español, y de Aldara, la hija del rey Zagal, que desde que vió á los suyos montados en sus ligeros alazanes ir á esconderse en las sierras africanas, se endureció más y más su corazón contra los cristianos y admitió los obsequios de don Felipe sólo para atormentar á la Reina, de quien se creía rival en el cariño que contra su voluntad, sentimientos y creencias profesaba á D. Álvar, por el que hasta se sentía capaz de olvidar el momento en que D. Fernando enarbolara en la torre de la Vela de Granada la Cruz de plata, el pendón de Santiago y el estandarte de Castilla?

El personaje principal del drama es un prodigio de verdad y de vigor, y junto con los de las antedichas figuras que aparecen enlazadas con su existencia, ofrecen al sentimiento por las pasiones de una raza, por las grandes luchas de la vida y de la historia, por la dulzura exquisita de los afectos y por lo conmovedor y patético de los sucesos, gratísimo y permanente interés.

Hiere además *La locura de amor* á la fantasía por el colorido de los tipos, por lo sorprendente de las situaciones, la novedad de los recursos, lo pasmoso de los efectos, y el interés palpitante, el calor y la vida de la acción entera.

La inspiración de que el drama nace es puramente española, y una porción de personajes de nuestro pasado, como acabamos de ver, son conducidos por el poeta desde la tradición donde moraban, al suntuoso templo levantado por Lope y Calderón. Desde la reina D.ª Juana y el rey D. Felipe, de tan elevada jerarquía social, hasta el mesonero Garcí-Pérez y los mozos ó jornaleros; desde Aldara de regia estirpe hasta el capitán D. Álvar, el Almirante de Castilla, el médico Ludovico Marliano y los palaciegos D. Juan Manuel, el Marqués de Villena y D. Filiberto de Vere; desde la vida de los palacios hasta el interior de las posadas; desde los excesos del casquivano y odioso Archiduque de Austria hasta las extravagancias con que la frenética pasión precipita á su consorte, todo es en *La locura de amor* grande y muy español. Ni encontraremos desde el *Don Álvaro* hasta nuestros días cuadro mejor pintado que el del mesón del Toledano; ni situación más conmovedora y poética que la defensa que la Reina hace de su disipado y mudable esposo, cubriéndolo con su delicado cuerpo; ni escena de más bizarría que aquella en que D.ª Juana arroja su acero á su rival para que se defienda; ni de mayor sentimiento, pureza y ternura, que aquella en que la Reina se cree loca de verdad para cerrar de esta suerte los ojos á la triste realidad de los hechos; ni tan nueva y real como la en que sube doña Juana al trono de sus mayores, en el instante en que su marido va á ocuparlo apoyado por sus áulicos; ni situación tan llena de pasión profunda, de grandeza dramática y desgarradora, como la final del poema en que la Reina se abraza al cadáver de D. Felipe para no separarse de él jamás.

Por sus episodios, cuadros, variedad de costumbres, tipos y personajes comprende tan rico cuadro todos los géneros, concepciones é inspiraciones. Valen un tesoro, como recuerda un hombre ilustre, los pormenores de *La locura de amor*. Retratados

en ella están de mano maestra los flamencos, su avaricia y despilfarro, su disponer del reino como de tierra conquistada, su enajenar oficios y derramar el patrimonio de la corona. Desarrebózanse los desafueros, crímenes y usurpaciones de nuestros grandes y de sus ascendientes, por su prepotencia y por la impunidad en que vivían, prevaliéndose de las revueltas públicas de la guerra con los moros, de las flaquezas de los antiguos monarcas y de toda la Península, dividida en cien pequeños Estados rivales entre sí y hasta irreconciliables enemigos. Consignados están allí el amor del pueblo español á sus monarcas legítimos, y su odio á los extranjeros y usurpadores; allí los triunfos de Italia, las grandezas de Gonzalo de Córdoba y el entusiasmo de su hueste; allí los recuerdos de Granada y tristes casos de sus últimos reyes.

Ni siquiera olvida el autor cuanto puede realzar la índole del archiduque D. Felipe; la disconformidad de pareceres entre suegro y yerno; los recelos con que éste miraba el talento, fortuna y valor del católico Fernando. Aprovecha oportunamente las extravagancias y temosas voluntades de D.ª Juana, el salir á pie de casa, el estarse á las inclemencias de las estancias sin permitir defensa, el vestir pobre y desastradamente, aborreciendo cuanto sonaba á reina, ofuscadas sus potencias y embebecida su alma en el amor de su marido. Recuérdase que se parecía en el rostro á su abuela paterna; que en Flandes, ardiendo de celos, cortó los rizos de oro á una hermosa dama por tener en sus redes preso á Felipe; y en fin, el poeta lleva el plan de su obra por todas las anécdotas conservadas en antiguos códices y curiosos libros, no perdonando ninguno de aquellos matices que vivifican y avaloran un drama histórico.

Con *La locura de amor* que recorrió todos los confines españoles y América del Sur, y que fué estudiada é imitada en el extranjero y traducida diferentes veces por diversos literatos al portugués, francés, italiano, inglés, alemán (15) y ruso, además de pintar

---

(15) En 1871 fué representada en Alemania. Traducción de Guillermo Hosaens.

con verídicos colores la corte de aquella hija infelice de los Católicos Monarcas, propúsose Tamayo consignar cómo deben ser los reyes y cómo los vasallos. Los primeros, la representación de la autoridad de Dios sobre la tierra; los segundos, la personificación del respeto, abnegación y digna altivez. De aquí que la lección que del drama se desprende no puede ser más provechosa y moral. Vese á aquel desgraciado Rey, que tuvo la debilidad de entregar toda su voluntad, valor y dignidad á funestos consejeros, sin ninguna de las dotes indispensables para regir tan dilatada monarquía, mientras el erario permanecía exhausto, las contribuciones aumentaban, el desorden crecía y la venalidad se había enseñoreado de la provisión de los destinos, castigado, padeciendo los mismos celos que hace sufrir á su mujer, á quien tiene que abandonar forzosamente para siempre en el instante en que siente por ella vivo y verdadero amor.

El estilo de la obra es tan esmerado, correcto, propio y galano, y la frase tan limpia, enérgica y pintoresca, cuanto pudiera exigirlo el más severo purista; el diálogo no peca de sentencioso, dado que si abundan en él las máximas y pensamientos felices, son siempre oportunos y veraces.

En medio de tantas bellezas se han notado algunos lunares de poca monta: como la escena que tiene D. Felipe en el mesón cuando trata de robar á Aldara, en la cual queda rebajada la dignidad real; sin embargo debe tenerse en cuenta que se trata de aquel Monarca que con tan negros colores nos pintan ya varios historiadores contemporáneos suyos.

Asimismo se ha dicho, que el drama podría terminar sin ninguna violencia en el acto cuarto, pues el quinto, hecho exclusivamente para la muerte del Rey, se resiente de languidez y monotonía. Sin embargo, era preciso que así obrara Tamayo, porque se necesitaba una interrupción escénica en el tiempo que transcurre desde el verdadero desenlace de la fábula hasta la catástrofe final.

En los cinco actos de este drama, en que no pretendió el autor solucionar ningún problema ni desarrollar ninguna tesis, se encuentra la historia de España, sin que la erudición jamás me-

noscabe ni la esencia ni la forma del poema, consistente en un diálogo magnífico, ora sobrio y enérgico, ora esplendoroso, sin vulgaridades ni palabras impropias, ni incorrecciones de ninguna clase, lo que acredita en su autor el buen gusto y raros conocimientos del habla castellana. Por todo lo cual, sintetizando todo lo expuesto en este punto, diremos que *La locura de amor* es un drama profundo, apasionado, heroico, histórico, realista, humano, popular y conmovedor.

«Pero ¿es hijo este admirable poema de una escuela determinada? se pregunta un docto literato (16). ¿Hállase escrito sobre la pauta de Esquilo y Eurípides, de Lope y Calderón, de Shakspeare y Schiller, de Scribe, Dumas y Víctor Hugo? Es fruto de todas las literaturas; tiene la concisión y sencillez del Teatro griego, la incisiva expresión de los afectos del Teatro inglés, el idealismo de la pasión y de profundidad de pensamiento del Teatro alemán, el arte de interesar, el artificio y destreza para combinar y desarrollar la fábula del Teatro francés, y la ternura, galantería, estilo y boato del Teatro español. Tantos elogios en la pluma de un amigo fraternal podrían aparecer sospechosos, si la crítica más apasionada no los reconociese también como justos (17).»

---

(16) *La España*. 14 de Enero de 1855.

(17) En la noche del 11 de Julio de 1900, la compañía que dirigen María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, puso en escena en el teatro del Eldorado, de Barcelona, este drama histórico, no representado en dicha condal ciudad desde hacía algunos años. El mérito del drama, el aparato de la escena, la riqueza y esmerada propiedad de los trajes, y la grandeza del asunto, daban á esta función el aspecto de una verdadera solemnidad dramática. El teatro estaba completamente lleno de lo más selecto que encierra Barcelona en letras, nobleza, industria y comercio. Todos los actores se esmeraron, con conocido empeño, en dar realce á la asombrosa creación de Tamayo. Mariano Díaz de Mendoza mostró en el capitán D. Álvar mucha idealidad, pasión, dignidad y nobleza. Su hermano Fernando luchó valientemente con las dificultades hijas siempre de papeles tan ingratos y desairados como el de Felipe el *Hermoso;* pero fuerza es confesar que caracterizó con notable maestría su ambición é infidelidad para con su esposa. En la agonía tuvo

instantes tan felices y admirables, que llegó á la perfección; con su cara alargada, su lánguida expresión, sus mejillas pálidas, sus párpados lívidos, su cabeza inclinada sobre el pecho, era la imagen del hombre lúbrico de los fisiologistas. De aquel Rey, desplomado como una encina carcomida, podía repetirse lo que se ha dicho de un gran artista francés: «Cuando simula la muerte, la imaginación percibe en el teatro el olor peculiar del cadáver.» La Srta. Martínez sorprendió agradablemente en su papel de Aldara.

La Sra. Guerrero, en el carácter de la desgraciada y simpática D.ª Juana, animó constantemente la escena, interesando el corazón y agitándole vivamente. Su voz y su fisonomía comunica á sus celos, á su amor frenético, á sus sentimientos de soberana y á su dolor de esposa, una expresión irresistible que enajena el ánimo del oyente, y hácele amar, odiar, enternecer, llorar, cuando ella ama ó aborrece, ó cuando en tristes y desgarradores ayes llora la muerte próxima de su esposo. En toda la obra, y muy particularmente en los actos tercero y cuarto, subyugó al público de tal suerte, que una atronadora y espontánea salva de aplausos coronó la artística resurrección que del reinado de la hija de los Reyes Católicos estaba haciendo. La escena con Aldara, en la tercera jornada, y la del trono, fueron dichas con gran entereza. Aun en los momentos en que la pasión toma el carácter de extraordinaria impetuosidad que con frecuencia se advierte en D.ª Juana, jamás desaparece en la Sra. Guerrero la Reina, aunque se advierte á la mujer celosa, empero cubierta siempre con la dignidad de soberana.

Los trajes que usaron los principales personajes son obras notables de indumentaria, siendo también muy recomendables por su propiedad los vestidos de los demás actores. En el decorado, que es debido á verdaderos artistas, sobresalió la decoración del primer acto, que es la mejor compuesta. En fin, en el mobiliario, los tapices, las cunas, cuanto se refiere al *atrezzo* y á la *mise en scene*, todo era auténtico, lujoso y de buen gusto. Ninguna de las obras representadas en España lo había sido con tanta perfección, ni con tanta verdad artística, y fué tal la impresión que en el público produjo, que todos los espectadores la escucharon con interés creciente, lo cual prueba que *La locura de amor*, por sus condiciones teatrales, es obra de una consistencia á prueba de años; y que el pueblo prefiere estos dramas tan dignos de imitación y estudio, á los intelectuales y simbólicos, ó á los inspirados en ajenos y exóticos modelos literarios. Por eso cuantas veces los eminentes actores lo han puesto de nuevo en escena en Madrid, Barcelona y otras capitales de España, han visto á los espectadores seguirles emocionados, penetrando con ellos en la mansión real de Tudela de Duero, llegar al simpático *mesón del Toledano*, recorrer los salones del palacio del Condestable de Burgos, asistir con el corazón agitado á las ternuras inmensas y zozobras constantes de la infortunada Reina, tomar parte en la indignación con los taimados flamencos, dueños de vidas y haciendas, y contemplar anonadados los dolores, angustias, agonías, desdicha y locura de la Reina de Castilla ante el cadáver de su esposo D. Felipe.



CAPÍTULO X

Aparición del drama *Hija y madre.*—Su argumento y simbolismo.—Primera representación del drama *La bola de nieve.*—Los celos como factor escénico.—Entusiasmo con que fué acogida la obra.—Desenvolvimiento de la fábula.—Trozos selectos y bellezas de la versificación.—Período de relativa esterilidad de Tamayo.—Indicación de algunas composiciones que indebidamente se le atribuyen.—La zarzuela *El vizconde de Letorieres*, y los dramas *La lápida mortuoria* y *Las manos blandas.*—Estreno de los melodramas *La aldea de San Lorenzo* y *El sueño del malvado*, y de las comedias *Historia de una carta* y *Un banquero.*

El ingenio, como el arco, no puede estar siempre tirante y ha de aflojar después de un supremo esfuerzo; no á todas horas, echando la red al mar de la invención, se han de coger bellezas incomparables. Como hubiesen unos pescadores griegos sacado en cierta ocasión entre las mallas asida una hermosísima trípode de oro, llegaron á imaginar que todos los días les había de caber igual fortuna, y estérilmente empleaban por sólo aquella parte del mar sus fatigas y sudores, sin mayor recompensa que algún pececillo. A nadie sorprenda, pues, que no igualen en mérito á *La locura de amor* algunos poemas que le siguieron. *Hija y madre* (1), uno de ellos, es un drama en que se advierten las co-

(1) *Hija y madre. Drama en tres actos y en prosa. Obras de D. Manuel Tamayo y Baus, ob. cit.* T. III, págs. 5 á 104. El reparto en el estreno de la obra, representada el 19 de Mayo de 1855, en el teatro del Príncipe, á beneficio de D. Victorino

rrientes transpirenaicas, y que por lo generoso de las pasiones, hermosos diálogos, situaciones interesantes y patético desenlace, ha sido siempre muy celebrado.

Tamayo quiso hacer palpable en la escena el precepto divino que dice: «Honra á tu padre y te alegrarás en tus propios hijos, y en el día del ruego te escuchará el Señor, y vivirás largos años sobre la tierra. Sobrellévale en su vejez y no le des pesadumbre en su vida. Infame será quien llegue á desamparar á su padre.»

Escogió por sujeto de su drama á la hija de un titiritero saboyano, á quien abandona, ambiciosa de unirse en matrimonio con el Conde de Valmarín y de pasar en lejanas tierras por muy noble señora. Esta nueva Condesa llega á ser madre de Elena, que aun siendo muy niña le es robada por unos ladrones, de cuyas manos le salva, en un camino de Andalucía, el mendigo Andrés, que sigue desalado buscando á su ingrata hija María. Con Elena recorre el titiritero las ciudades, pueblos y cortijos, viviendo de lo que le produce su miserable oficio, no consiguiendo tampoco averiguar quien sea la criatura que tan identificada vive con sus trabajos y estrecheces.

En una de sus correrías llega el anciano con la niña á la quin-

---

Tamayo y Baus, fué el siguiente: *La Condesa de Valmarín:* Teodora Lamadrid.—*Teresa:* Lorenza Campos.—*Elena:* Rafaela Tirado.—*Andrés:* Joaquín Arjona.—*Don Luis de Guevara:* Victorino Tamayo y Baus.—*El Duque de Campo-Real:* José María García.—*José Ruiz:* Fernando Ossorio.—*Antonio:* Fernando Cuello.—Va dedicado con estas palabras al Excmo. Sr. D. Cándido Nocedal: «Cuando por mutua inclinación se acercan las almas, el cariño arraiga pronto en ellas. Nacida ayer nuestra amistad, parece hoy antigua; y así como V. se goza en ver premiados mis afanes de autor dramático, gózome en verle á V. defender con sumo talento, valor extraordinario y nobleza nunca superada sus íntimas convicciones en el revuelto campo de la política.—Y dejándome ahora llevar del imperioso anhelo que mueve al hombre á publicar sus afectos honrados y puros, olvido que la ofrenda es mezquina para quien tan grande la merece, y mi pluma, antes por mi corazón movida que por mi mano, junta en la presente obra al nombre de Cándido Nocedal el de su cariñoso amigo Manuel Tamayo y Baus.»

ta que en los alrededores de la capital de España posee la Condesa, á la sazón que ésta oye de boca del bandido José Ruiz, que puede recobrar á su hija. Viuda ya María, se dispone á contraer de nuevo enlace con el poderoso Duque de Campo-Real, cuyas cuantiosas rentas harán frente á sus acreedores, apadrinando la boda para colmo de felicidades el propio monarca. Pero, Andrés ha reconocido á su hija en aquella encopetada señora, y ésta á su padre en aquel andrajoso pordiosero. Con todo, lejos de echarse María en los brazos del infeliz músico, decide evitar á toda costa su presencia; negándose á reconocerle, temerosa de la mofa del mundo y sacrificando de esta suerte los más nobles sentimientos del alma á la vanidad y á la avaricia. Huye á Madrid y allí le sigue su burlado progenitor, que es tratado de loco por los porteros de la casa en que aquélla vive, por los amigos de su hija y hasta por ésta cuando se presenta en el lujoso palacio.

De este encuentro se originan multitud de escenas interesantes y conmovedoras. Por último la Condesa, después de luchar briosamente entre los afectos naturales y las preocupaciones sociales, acaba por reconocer en Andrés al autor de sus días. Elena durante el decurso del drama, cobra ojeriza á aquella desalmada mujer por su incalificable conducta, y cuando al fin se descubre, por modo natural, que ella es su madre, se abraza á las rodillas del anciano y tiene en su ingenuidad por una gran desgracia el ser la única hija y heredera de los Condes de Valmarín. La Condesa conoce entonces cuantos dolores y amarguras había causado á su padre con su bárbaro y fiero proceder, siendo así castigado el mal hijo en cabeza de padre, y no logrando ser llamada con el dulce título de madre hasta que es hija tierna y agradecida. Durante los tres actos se pasa por una serie no interrumpida de opuestas emociones, que arrancan ora lágrimas á los ojos, ora suspiros al corazón.

La falta de originalidad que se nota en el pensamiento que sirve de base á la comedia está suficientemente indemnizado con la que el autor supo dar á la fábula, á los tipos y á las situaciones.

Uno de los más autorizados periódicos que se publicaban cuan-

do se estrenó el drama (2) se expresaba así, al examinar sus caracteres: «Símbolos son todas las figuras del poema: Andrés, del amor paternal que ve á vista de ojos la maldad de su hijo y no le da crédito; que estudia y se fatiga en disculparle siempre; que en el extremo de su irritación cualquiera palabra cariñosa le desarma; que no vive sin él, y sin él en la tierra dicha ninguna conoce; que por todas partes le busca, peregrino, descalzo, desfallecido; que antes que no verle, prefiere sacrificarlo todo á su gusto, á su dicha, pasar por su siervo, padecer cuantas humillaciones son imaginables.

«María simboliza el espíritu viciado por el orgullo, por la ambición y por la soberbia de las modernas sociedades, traficantes de oropel, de farsa y de mentira; hipócritas de virtudes que odian aclamándolas en gritos facinerosos. Conoce el mal, y se afana en justificarse con apariencias de disculpa; llega á desear el bien y no tiene valor para hacerlo; busca á su padre y le insta para que él lo haga; y en tanto, en lo más recóndito del pecho desea que obre de muy distinta manera. ¡Siempre la inclinación al mal emponzoñando todo sentimiento generoso! María con ello simboliza el más noble y santo de la humanidad, que al fin lo vence todo, limpiando de errores y vicios el corazón de la mujer: el amor maternal.

«Si es cierto que dicen la verdad los niños y los locos, porque no disfrazan sus pensamientos, y las primeras sensaciones de los objetos que los rodean obran directamente en su conciencia sin prevención ninguna, Elena personifica ese claro instinto de la niñez sublime, entusiasta, agradecido y magnánimo, tan hermoso y excelente en la mujer antes que de ángel la conviertan en endemoniada fiera las pasiones.»

Si se recomienda este drama por su pensamiento profundamente moral y cristiano, no es menos digno de llamar la atención

---

(2) *La España*. 20 de Mayo de 1855.

por estar correctamente escrito. No es fácil asistir á su representación sin salir hondamente conmovido, en especial de los finales de los actos segundo y tercero.

Con la única pretensión de entretener y divertir durante la función de tarde de *Noche Buena* de aquel mismo año de 1855, en que se había estrenado el soberbio drama histórico *La locura de amor*, galana muestra del ingenio de Tamayo, de su invención, de su conocimiento de la escena y del público, representóse en uno de los coliseos de la corte *¡A escape!* (3) traducción y arreglo al castellano de una comedia, poco tiempo antes aplaudida en París, consiguiendo el traductor plenamente su objeto. Sin embargo, preferiríamos que el ilustre autor de *Virginia* y de *La Ricahembra*, no lo fuera de la adaptación de la comedia citada, porque los personajes son ridículos y carecen de toda novedad, algunas escenas adolecen de languidez y hay ciertos chistes de moralidad equívoca.

***

Así como Tamayo urdió *La locura de amor* sobre los celos que impulsan y ennoblecen al personaje principal, así también, sobre tan quimérica enfermedad del alma que labra la desventura de los que la padecen, fundamentó su poema escénico *La bola de nieve* (4). La pasión celosa, tan antigua como el mundo, es

---

(3) *A escape. Comedia en tres actos* (prosa), *arreglada del francés por D. Manuel Tamayo y Baus. Estrenada en el teatro del Príncipe el 24 de Diciembre de 1855. Madrid, 1855.*

(4) *La bola de nieve. Drama en tres actos* (verso). *Obras de D. Manuel Tamayo y Baus, ob. cit.* T. III, págs. 105 á 286.—Reparto en la primera representación verificada á beneficio del primer actor D. Joaquín Arjona en el teatro del Príncipe, el 12 de Mayo de 1856: *Clara:* Teodora Lamadrid.—*María:* María Rodríguez.—*La Marquesa:* Lorenza Campos.—*Juana:* Cristina Ossorio.—*Fernando:* Joaquín Arjona.

siempre nueva, porque cada ser humano la siente ó expresa de distinto modo. Ella ha dado margen en todos tiempos y en todas las literaturas, á producciones dramáticas de índole muy diferente. Desde el *Otelo* de Shakspeare, *La celosa de sí misma* ó *El celoso prudente,* de Tirso y *El desdén con el desdén,* de Moreto, hasta *La locura de amor* ó *La bola de nieve* de nuestro poeta, siempre que pasión tan avasalladora se ha puesto en escena, pintándola con la verdad con que la pintan esos insignes maestros, ha causado en las tablas viva impresión.

Vese brillar en todas las creaciones examinadas hasta aquí, el propósito de enaltecer la voluntad firme y triunfante, ó de combatir cuanto relaja, deseca y esteriliza el corazón. En el presente poema, y en los siguientes, muéstrase Tamayo cada vez más entusiasta de estos levantados ideales que el insigne filósofo, crítico y poeta Lessing, concretaba en su *Dramaturgia,* diciendo: «El poeta dramático hasta cuando desciende al nivel del pueblo, debe hacerlo para instruirlo, para mejorarlo, no para fortificar sus preocupaciones, ni su manera de pensar baja ó ridícula.» «Cuanto en el drama pertenece al carácter del interlocutor, ha de nacer de las causas *más naturales,*» porque «el teatro debe ser la escuela del mundo moral,» y «las diversas revoluciones, los menores cambios de opinión, han de estar siempre en harmonía con la índole del personaje, y ajustarse exactamente á la mayor verdad.»

La soberana enseñanza que se ofrece en *La bola de nieve* es la de que, si no se refrenan con solicitud las inclinaciones aviesas, éstas crecen y toman rápido bulto y llegan á ser causa de males y desastres gravísimos. El pensamiento que es, por tanto, altamente filosófico y de gran novedad en la escena española, se di-

---

—*Luis:* Julián Romea.—*Antonio:* Victorino Tamayo.—*Pedro:* Fernando Ossorio.—Lleva la siguiente dedicatoria: «Pepa y Andrés queridísimos: Al colocar vuestros nombres al frente de esta obra, doy prueba, aunque pequeña, del grande amor que os tiene mi corazón, porque sois mis hermanos y porque sois buenos. Recibidla pidiendo á Dios por el eterno descanso de nuestra virtuosa madre. *Manuel.*

rige á poner de relieve que los celos nacidos de un sueño ó de un fantasma, van creciendo hasta convertirse en una desgracia verdadera y terrible, como la bola de nieve que rodando por las montañas va pasando de un volumen casi imperceptible hasta tomar formas colosales. Celos, se ha dicho, son los evidentes agravios del ofendido, son por falta de prudencia y cortedad de entendimiento, las sospechas continuas, la inquietud caprichosa, la desconfianza sistemática, el dolor en el ajeno contento y felicidad, la pobre idea que de sí mismo tiene quien los abriga. Tirano y esclavo el celoso, teme y confía, no dura en sus propósitos, todo lo oye, todo lo cree, se complace en atormentarse; enfermiza su voluntad y nada sano el entendimiento, sus placeres son pocos, los enojos muchos, los cuidados grandes y el descanso ninguno.

La bola de nieve, que para nosotros cae de lleno dentro del género dramático por la profundidad de su idea, y no vemos el por qué de rebajarla al género cómico, por la sola condición de ser su primer acto divertido, ha producido constantemente la misma emoción desde el día de su estreno. Cuando se representó por primera vez el 12 de Mayo de 1856 en el antiguo coliseo del Príncipe, á beneficio del gran actor Joaquín Arjona, hacía tiempo que era esperada esta obra por el público madrileño y por los cultivadores de las letras. El anuncio de un drama debido á un escritor de los alientos y de la reputación de Tamayo, de aquel ingenio vigoroso que tantos días de gloria había dado al Teatro nacional con *Virginia, La Ricahembra, La locura de amor* é *Hija y Madre,* constituía siempre un acontecimiento que no podía menos de despertar en el público arraigadas y vehementes simpatías, y de excitar grandemente el interés y la curiosidad de los literatos. El éxito brillante que alcanza esta producción siempre que pisa las tablas, demuestra que su valor real deja colmadas las esperanzas de todos. Desde aquel día cada vez que se repite en los teatros de nuestra nación y en los de la América española, sólo plácemes y alabanzas tiene para ella la crítica, que la califica de obra perfecta, inspirada, magistralmente escrita, y de la cual

son los principales encantos una naturalidad deliciosa en el desarrollo de la acción y un interés creciente desde el principio al fin; de no tener nada de *efectista* por no haber en ella el autor sacrificado su inspiración á la óptica convencional de las tablas, y en la que todo el efecto arranca de la realidad de la vida, reflejada en la escena con arte vigoroso, sin trabas y sin esfuerzos que falseen las situaciones.

Con ella, dice el P. Blanco, dió á conocer Tamayo la comedia de costumbres, ajustada á una pauta que no era la de Moratín ni la de Bretón, y de que apenas había precedente en nuestro moderno Teatro, fuera de *El hombre de mundo;* para comprender, añade, el símbolo representado en *La bola de nieve,* hay que figurarse á Talía con coturno ó á Melpómene sin puñal.

«Esta comedia, escribe Fernanflor en su ameno estudio crítico-biográfico de este gran cerebro del mundo moderno, tiene algo de olor á cedro del arca de Moratín, del aromático espliego de Bretón, del perfume de los guantes amarillos de Ventura de la Vega; pero como sucede siempre en las producciones de nuestro autor, español, clásico, discreto, formista como ellos, de cuando en cuando, sobre estas bellezas sociales y cultísimas, estallan terribles crudezas que serían bárbaras si no fuesen sublimes.»

El autor de *La bola de nieve* se preocupó, ante todo, de justificar con motivos ó con apariencias razonables, á fin de persuadir é interesar al auditorio, el fogoso arrebato de sus interlocutores; atendió también al artificio mecánico del argumento, organizando situaciones y contrastes en que resplandecen elementos de verdad y amenidad cómica, logrando penetrar en el fondo de la realidad humana, al trazar los personajes ó al desenvolver la pasión fundamental del poema. Los celosos de la obra de Tamayo, ponen de manifiesto la exactitud con que dice *Sirena* en la ingeniosa comedia de Tirso de Molina rotulada *Celos con celos se curan;* de que

Pretensiones por venganzas
Damor, no pueden durar.

¿A qué, pues, se reduce el argumento de *La bola de nieve?* Procuraremos indicarlo del modo más breve.

*
* *

Las principales figuras de este drama, cuya acción se supone pasa en Granada y sus cercanías, son: la interesante huérfana María que vive en cierta quinta, al amparo de una rica Marquesa viuda, mujer de bondadoso corazón pero de cortos alcances; lo que junto con el delirio con que ama á sus hijos Clara y Luis, de índole suspicaz y cavilosa, ha dado por resultado que los educara pésimamente. También está de huésped en el carmen de la Marquesa, su sobrino Fernando, joven de muy nobles sentimientos. Intervienen además un médico jovial y generoso, amigo y confidente de este último, y finalmente dos criados que completan el cuadro. Al levantarse el telón Clara sostiene relaciones amorosas y está próxima á contraer matrimonio con su primo Fernando, ya que no puede tardar la dispensa que ha de venir de Roma; mientras que María, menos exaltada y fogosa, se dispone asimismo á enlazar su suerte con Luis, á quien finamente quiere. La índole serena y tranquila de María y de Fernando se diferencia grandemente del temperamento impetuoso de sus prometidos, prontos á cegar y dejarse arrebatar por la menor sospecha. En estos cuatro tipos, á los cuales debe agregarse la figura de los domésticos Pedro y Juana, contagiado asimismo el primero de la enfermedad que atormenta á sus amos, estriba la acción sencilla, desarrollada con naturalidad y compostura en tres actos, y que basta para mantener el interés del espectador durante toda la representación.

A las primeras sospechas infundadas, que excita el gusano roedor en el alma de los dos hermanos, alimentadas por varias circunstancias casuales, ponen en ascuas á sus respectivos amantes al observar éstos que, sin asomo de racional apariencia, recelan de ellos aquellos á quienes consagran su existencia. Clara asedia á Fernando con injustas inquietudes, y Luis, que, á pesar de su romo entendimiento, ve en el prometido de su hermana altas

cualidades y perfecciones de que él carece y que también atesora su novia, sueña en su fantasía que Fernando quiere á María y que ésta le corresponde.

Laméntase amargamente Fernando con su amigo, el galeno, de las suposiciones con que constantemente le mortifica Clara, y al hacerle aquél observar que tal vez semejante proceder de su novia sea efecto de la tibieza del cariño que él la profesa, le contesta con vehemencia (5):

Te engañas. Saben los cielos
Que sólo para ella existo;
Mas tú nunca, por lo visto,
Has sido amado con celos.
Ni este mal en Clara es como
El que á otras niñas desvela;
No: los celos de mi Otela
Son celos de tomo y lomo.
Son terrible frenesí,
Que acabará con los dos
Si antes no se apiada Dios
De la celosa ó de mí.
¡Qué dicha si al fin la viera
Prudente, afable, capaz
De vivir conmigo en paz;
Trocada en mujer, de fiera!
Pero no: al mal que padece
No hay remedio, y más se inflama
Con mi cariño, cual llama
Que más con el viento crece.
Distinto amor cada día
Me atribuye: si hoy por Juana
Ó Luisa ó Petra, mañana

---

(5) Acto I, escena IX.

Por Inés, Concha ó Lucía.
No hay mujer, bonita ó fea,
Moza ó vieja, fina ó ruda,
Doncella, casada ó viuda
De que galán no me crea.
En continua actividad
Todo lo observa, y de todo
Indicio saca á su modo
De nueva infidelidad.
Cualquiera nonada irrita
Su vil pasión; no me es dado,
Sin que haya algún altercado
Ni estrenar una levita.
Cuando mucho se dilata
Mi sueño, á mi bella plugo
Tratarme bien; si madrugo,
Es porque bien no me trata.
Y firme en su empeño loco
De hallar en todo misterio,
No le gusta verme serio,
Ni verme alegre tampoco.
Preso en tan estrechos grillos,
Dejo con santa paciencia
Que abra mi correspondencia,
Que registre mis bolsillos.
¿No sale? Pues, con efecto,
Yo aquí me quedo encerrado.
Que sale. Pues yo á su lado
Muy rígido y circunspecto.
Sin que su furor estalle,
No puedo en casa chistar;
No puedo hablar, ni mirar,
Ni respirar en la calle.
Si por fin su venia obtengo
Y suelto algún paso doy,

Ella sabe adónde voy,
Dónde estoy, de dónde vengo.
Á ella nada se le escapa,
Porque, á la menor sospecha,
Por orden suya me acecha
Toda una ronda de capa.

Por su parte Luis, que ha oído á su primo balbucear en sueños el nombre de María, le dice á su hermana, que Fernando está enamorado, sin que ésta ni por un momento pueda suponer que sea la pobre huérfana la que haya inspirado una pasión tan vehemente á su novio; pues los resplandores de su hermosura y de sus riquezas la dejan siempre eclipsada.

El genio de Luis se muestra en toda su vulgaridad y deformidad, al querer dar celos á su futura con una criada, idea grosera que jamás se ocurre á Clara como mujer de talento; y también en el siguiente diálogo con la elegida por su corazón (6):

MARÍA

Explícame...

LUIS

Falsa,
Perjura.

MARÍA

¿Qué es esto?

LUIS

Y yo, ¡qué menguado,
Qué torpe, qué ciego!

(6) Acto I, escena XV.

Confiésalo: inútil
Es ya el fingimiento.

MARÍA

¡Ay, qué hombre!

LUIS

¡Muy malo!

MARÍA

Sin pizca de seso.

LUIS

¡Qué audacia!

MARÍA

La tuya.

LUIS

¿Y aun niegas?

MARÍA

¿Qué niego?

LUIS

Tu culpa.

MARÍA

¡Dios mío!

LUIS

Tu crimen horrendo.

MARÍA

Pues ¿qué hay?

LUIS

Que me engañas.

MARÍA

¿Yo á ti?

LUIS

Sí, por cierto.

MARÍA

¿Y en qué?

LUIS

¿No lo sabes?

MARÍA

Lo ignoro.

LUIS

Comprendo
Que vas á decirme,
Cual sueles hacerlo,
Que son insensatas
Mis dudas; que veo
Visiones; que unidas
Las almas tenemos,
Por mutuo cariño,
Con vínculo eterno.
Verdad es que teme
Quien ama; confieso

Que, á veces, de injusto
Pequé en mis recelos;
Pero hoy tengo pruebas.

MARÍA

Jesús, ¡qué me alegro!

LUIS

Pues di, fementida,
¿Viste algo en mis hechos
Que no fuese digno
De loa y de premio?
¿No estaba mi enlace
Contigo resuelto?
¿Qué amor tan humilde,
Tan fiel, tan intenso,
Tan puro, cual este
Que aun arde en mi pecho?
¡Mujeres, qué pronto,
Pensé conoceros!
¡Qué dicha si logro
Los males acerbos
Causados por una
Vengar sobre ciento!

MARÍA

Resuelve el enigma:
Explícate al menos.

LUIS

Repito que le amas,
Que te ama sostengo;
Y así se comprende
Por qué nunca vemos

Al nuevo Tenorio
Con rostro halagüeño;
Por qué á mí me trata
Con mucho despego,
Y es Clara á sus ojos
Un puro defecto;
En tanto que, simple,
Mostrando su fuego,
De ti no se aparta
Ni un solo momento,
Y, en todo, procura
Cumplir tus deseos;
Y ufano te cita
Cual raro modelo
De gracia, belleza,
Virtud y talento;
Y sueña contigo.

MARIA

¿Quién hace todo esto?

LUIS

El mismo Fernando
Confiesa que es cierto.

MARÍA

¿Fernando mi amante?

LUIS

Permitan los cielos
Que pronto le mires
En brazos ajenos,
Y exhales en vano
Suspiros al viento;

Que nadie en la vida
Pretenda tu afecto;
Que nombre de esposa
Ya nunca te demos.
Y el cielo permita,
Si yo con el tiempo
Sintiese por otra
Amor verdadero,
Que instante no goce
De paz ni contento;
Que llore perfidias;
Que rabie de celos;
Que el diablo me lleve...

De las suspicacias de Clara y de la ofuscación de Luis, nacen, pues, el enredo y las peripecias de la fábula, que al terminar el acto primero nos ofrece á María y á Fernando formando alianza defensiva contra los dos hermanos. Cuantos medios ponen éstos en juego para mortificar á sus respectivos amantes, para dañar á las personas que imaginan sus rivales, otros tantos se van volviendo en contra suya, pues hacen que Fernando y María, prudentes, generosos y virtuosos, reparen el uno en el otro y abran su pecho á un recíproco cariño.

En el acto segundo, la intriga progresa con rapidez y justifica cada vez más la conocida metáfora que le sirve de título. Los celosos que se fatigaron con necedades y aprensiones al principio, deduciendo de una circunstancia pueril, que interpretan á su antojo, que Fernando y María se aman, acaban por tener que luchar con dificultades reales y terribles. En aquellos confiados, que á pesar de vivir en la misma casa no se conocían y apenas se trataban, se ve nacer la amistad, crecer por la persecución injusta y convertirse al fin en un amor intenso, lo que no era más que una acusación absurda en su comienzo. Pinta Fernando un paisaje y en él una pastora con su rebaño, y aquélla resulta un retrato de María; esto constituye para los dos hermanos un indicio irrefra-

gable de que los traicionan; finalmente, toman, como prueba irrecusable, de que suspiran el uno por el otro, cierto encuentro de María y Fernando en el huerto de la casa. Una funesta casualidad hizo que á las víctimas de aquellos dos celosos hermanos se les ocurriera la idea de irse al jardín, dada ya la media noche, para calmar con el sosiego y la tranquilidad sus angustias; y que Clara los descubriera, injuriando y difamando públicamente á María, y forzando al caballero á hacer suyo el honor de aquella angelical criatura, y consiguiendo á la postre, con sus persecuciones, que el amor y la gratitud enciendan sus corazones. Los dos jóvenes al verse acusados de tal suerte, rompen ambos un matrimonio que sólo una vida de disgustos y sinsabores les prometía.

María se resuelve al último á abandonar aquel hogar querido en donde rielaron las dulces horas de la infancia. Se despide de la Marquesa, arrasados sus ojos en lágrimas y le pide perdón; no por el yerro que se le imputa, sino por los que puede haber cometido, y pide regar con su llanto aquella mano bienhechora. La Marquesa al ver tanto candor y bondad se ablanda y quiere detenerla. Pero Clara, sollozando amargamente, dice que ya nadie la quiere ni su propia madre. Fernando jura por la gloria de su padre que María es inocente, pero nadie le da crédito; y entonces, sin meditar lo suficiente en lo trascendental de la acción que va á ejecutar, ofrece su brazo á María, á la que dice que en él puede apoyarse sin miedo, pues su amparo es el de un hombre de bien. Airada la Marquesa les manda salir al punto de su casa, y al verlos partir los llama á grandes gritos para que vuelvan, como arrepintiéndose de lo hecho; pero es en vano. Luis colérico exclama: *O él me mata ó yo le mato.*

El acto tercero transcurre en otra casa de campo. Clara, que por un momento ha depuesto su necio orgullo, visita á la interesante huérfana y le pide un favor. Le dice que amando aun á Fernando le ruega á ella que le perdone. Asegura que sus celos se acabaron para siempre, lo que no es óbice para que á cada paso dé muestras de recelo violento. María le cuenta que Fernando la visita y que pretende ser su esposo, no precisamente llevado

del amor, sino que como hombre honrado y pundonoroso, á costa de un sacrificio quiere evitar su desdoro y salvarle la fama que ella y su hermano han comprometido. Le asegura que nunca consentirá que Fernando le dé su nombre, y que será muy feliz si logra que ella sea dichosa con él, aunque quede su decoro manchado. A todo esto se oye llegar á Fernando, y Clara se esconde para así escuchar cuanto hablan. María, aunque ama con toda su alma á aquel hidalgo joven, le ruega que desista de su propósito, que ya con lo hecho quedan cumplidos todos sus deberes de amigo y de caballero, y que se una con Clara á quien idolatra todavía. Fernando le hace presente que después del grave suceso que todos conocen y que tanto escándalo produjo, nadie querrá casarse ya con ella.

María insiste en que atienda á sus ruegos, y de rodillas le implora el perdón de Clara. Esta no puede aguantar más y saliendo de su escondite injuria á sus primos, y herida en lo vivo de su vanidad, llena á los dos de toda clase de improperios. En esta situación, allanados todos los estorbos y dificultades, y todo dispuesto para celebrarse en aquella misma quinta las bodas de María y Fernando, llega Luis hecho un demonio al saber que su hermana se encuentra en aquella casa. Clara le hace presente que sus prometidos se adoran y que se van á casar al momento. Fernando trata por motivos muy atendibles de evitar el lance provocado por Luis, lo propio que María, que suplica á su ex-novio que se calme: *¡Por su madre, por el cielo!* Pero Luis cada vez está más insolente, y llega á motejar á Fernando de necio y de cobarde y á escupirle vilmente á la cara. Con la provocación al desafío, obligan á María á que por evitarlo revele delante de todos que ama á su defensor y está segura de que es correspondida (7).

MARÍA

Pues bien; Fernando
Va á renunciar á ese duelo.

---

(7) Acto III, escena VIII.

LUIS

Irónicamente

¿Tú lo exiges?

MARÍA

Yo lo mando.
¡Usted morir! ¿Quién reclama

A Fernando

Tal sacrificio? Cruel,

A Luis

Óyelo bien. Él me ama
Y yo..., yo le adoro á él.

CLARA Y LUIS

¡Oh!

FERNANDO

¿Qué escucho?

CLARA

Al fin se vende.

FERNANDO

¿Será cierto?

ANTONIO

(¡Bueno va!)

CLARA

¡Le ama!

LUIS

¡Le ama!

MARÍA

¿Qué os sorprende?
Pues ¿no lo sabíais ya?
Le amo, sí.

FERNANDO

Gracias, señora.

. . . .

CLARA

¡Y yo he querido á este hombre!

LUIS

¡Y yo quise á esta mujer!

FERNANDO

Amor el tuyo funesto:
Ya no hay nada entre los dos;
Y ojalá nunca...

CLARA

¿Oyes esto?
Ea, mátale, por Dios.

Este grito, aunque disonante, es natural producto de la ira, que no de la reflexión, y pinta el corazón humano tal como es y ha sido siempre.

Corren por fin á matarse ambos primos, dejando encerradas violentamente á las dos rivales para que no interrumpan el execrable duelo; y entonces Clara reconviene á María porque no ha instado más para hacerlos desistir de tan fatal empeño, olvidando haber sido ella la causa é instigadora.

En fin, cuando Pedro dice que uno de los dos combatientes

ha muerto en el desafío, el terror de aquellas dos mujeres sube de punto, pues ignoran quién es la víctima. Ábrese la puerta y aparece pálido y desencajado Luis asegurando que Fernando ha muerto. El terrible diálogo que entonces sostienen los dos hermanos es dignísimo de ser trasladado íntegro aquí (8).

CLARA

¿Morir él? ¿Y no ha cesado
Mi corazón de latir?
Pues qué, ¿puedo yo vivir
Sin mi dueño idolatrado?
¿Por qué estás pálido y yerto?

Asiéndole de una mano

¿Qué te pasa?... Escucha... Mira...
¿Que le has matado? ¡Mentira!
Tú sí que pareces muerto.
Habla: ¿qué debo temer?
Di: ¿qué has hecho de tu hermano?
¿Será verdad que esta mano?...

Soltando con horror la mano que le tiene asida

¡Si no lo puedo creer!

LUIS

Era la ofensa evidente:
Cegaba yo de coraje;
Estábamos en paraje
Para el duelo conveniente;
Disparé; caer le vi;
Toda mi sangre se heló;
Le llamé; no respondió;
Trémulo de espanto huí.

---

(8) Acto III, escena XI.

CLARA

¿Pero es verdad?

LUIS

Sólo el llanto
Puede consolarte ahora.
Llora, desdichada, llora...
¡Los dos lloraremos tanto!
Quien por odio á su enemigo
Á empresas tales se lanza,
Donde piensa hallar venganza
Halla su propio castigo.
Clara, Clara, ¡amor fatal!

CLARA

Hermano, ¡malditos celos!

LUIS

¡Haced un milagro, cielos,
Y que viva mi rival!

CLARA

Si aun vive... Si por ventura
No fuese el riesgo tan grave...

LUIS

¡Vana esperanza!

CLARA

¿Quién sabe?...

LUIS

¡Ay, no! Su muerte es segura.

CLARA

¿Y tú, Luis? ¡Qué horrible hazaña!
¿Tú correr su sangre has hecho?
¿Tan duro tienes el pecho?
¿Tan implacable es tu saña?
¿Quién no te ha de aborrecer,
Malvado, cruel, impío?...

LUIS

Pero, ¿hay paciencia, Dios mío,
Para oír á esta mujer?
¿Cuando mi mano homicida
Maldigo yo propio; cuando
Por la vida de Fernando
Diera contento mi vida;
Cuando está mi corazón
Condenado á eterno duelo,
Tú, en vez de darme consuelo,
Acrecientas mi aflicción?
Tú sin tregua has avivado
Mi celoso frenesí;
Tú hiciste que ardiera en mí
El furor que me ha cegado;
Tú me exigiste que en él
Nuestras ofensas vengara;
¿Y tú me llamas, tú Clara,
Malvado, impío y cruel?
Sé que á darme tales nombres
Derecho tiene cualquiera;
Sé que cambiarme pudiera
Por el más vil de los hombres;
Mas tú, ciega como yo...
Como yo cruel, impía,
Tú no aumentes mi agonía,
Tú no me culpes, tú no.

CLARA

Quiero verle.

LUIS

Aguarda.

CLARA

Ven.

LUIS

Advierte...

CLARA

Ya nada advierto.

LUIS

¿Y si le encontramos muerto?

CLARA

¡Muera yo entonces también!

El médico aparece á poco y manifiesta que afortunadamente la herida no es mortal; noticia que no acaba de alegrar á los celosos, á los cuales no puede menos de decirles, que habiéndoles querido separar los han unido:

Ustedes lo han querido:
Ustedes los han casado.

Moribundo Fernando resuelve poner á salvo el honor de la infeliz calumniada, haciéndola su esposa, y ésta, que ha volado á recoger su último suspiro, no puede negarse á lo que ha de labrar su ventura. Mientras que Clara exclama furiosa dirigiéndose á su hermano:

Pues entonces, necio, di,
¿De qué ha servido ese duelo?

Tarde conocen Luis y Clara sus yerros, mas lo terrible del castigo en cabeza propia, desata la venda que cegaba su inteligencia. El arrepentimiento regenera á los dos hermanos, ambos acuden á Dios por primera vez y ambos le piden que haga felices á los nuevos esposos.

Este pensamiento, que como acabamos de ver es altamente trascendental, está representado con habilidad en la obra; el primer acto es cómico, sencillo y agradable, conteniendo escenas de gran mérito, como la del almuerzo, cuadro fiel é interesante reproducción de la vida íntima y familiar, y la de los dos celosos; en el segundo continúa la idea madre desarrollándose con suma naturalidad, en él hay toques de incomparable valor, gran movimiento, ostentación patente de ingenio, habilidad y recursos escénicos y situaciones tan admirables como aquella en que la huérfana es arrojada por la Marquesa despiadadamente de su casa; y en el tercero, por una transición gradual y bien preparada, se remonta al género dramático; descollando en él la escena de los dos celosos que se juntan para obrar el mal y acaban por echarse uno á otro la culpa.

Después de haber hecho una referencia del asunto que se desarrolla en la comedia *La bola de nieve,* oigamos cómo discurrió en un artículo muy bien razonado y juicioso cierto crítico (9) acerca de la consistencia de las figuras principales de esta obra: «Luis es un señorito tonto y mal criado. Consentido por su madre, cree que se le debe todo respeto y cariño; pero la conciencia, aunque vagamente, como la conciencia puede hablar á los tontos, le dice que le faltan merecimientos, y le hace recelar de sí mismo y de los demás, y enfurecerse con este recelo, que tan en

(9) Artículo literario de autor desconocido, publicado en la *Gaceta* de Mayo de 1856.

contradicción está con la vanidad que han engendrado en su alma su posición, su riqueza y los halagos de su madre. Clara, peor educada que su hermano, tiene, sin embargo, viveza, entendimiento y hasta cierta ternura en el alma, de que el hermano carece. Ambos caracteres son vulgares, pero diferentes; ambos hermanos son celosos, pero de muy distinta manera. Luis, porque siente, sin saberlo, que no merece aquella mujer que le está destinada. Clara, porque presume tanto de sí misma que todos le parecen poco; y por no tener ideas muy elevadas, duda del corazón de los hombres, y no puede comprender ni apreciar el amor y elevación de su futuro, sino por medio de manifestaciones exteriores jamás interrumpidas. Se ha de notar asimismo que los celos no son un carácter, sino una pasión á la cual hay muy diversos caracteres que son igualmente propensos. Por otra parte, la coincidencia de estar celosos los dos hermanos es naturalísima. Los tontos siguen el impulso de los que son superiores en inteligencia, y allegados á ellos por el parentesco, la convivencia y el trato continuo. Luis imita á su hermana en ser celoso, como pudiera imitarle en otra cosa cualquiera. Luis, además, cree que María debe amarle por el gran sacrificio que él hace en tomarla por mujer, siendo rico y ella pobre. María ama en efecto á Luis; como una niña recatada y buena ama á la persona que le está destinada por esposo, y en cuya compañía se ha criado. La pobre María no sueña ni imagina otro amor que el de su primo. Fernando, prometido esposo y primo también de Clara, es un rico y honrado caballero, que halla lindísima á su prima y que desea casarse con ella, aunque ya empieza á disgustarle su carácter imperioso, sus exigencias y los celos infundados con que no cesa de atormentarse sin motivo.»

Encarecer la espontaneidad, la elegancia, la corrección y buen gusto con que está dialogada y versificada *La bola de nieve*, después de los trozos que de la misma dejamos transcritos, sería tener en poco la penetración del lector y ofender su perspicacia.

* * *

Ábrese ahora un período de relativa esterilidad en la vida dramática de Tamayo, aunque afortunadamente de no muy larga duración. Durante él, en momentos de descanso y expansión, tan propios de su genio activo é inquieto, entregó á los empresarios de los teatros de la villa y corte de Madrid varios arreglos de dramas y novelas que habían tenido por lo regular lisonjero éxito en París. La mayor parte van firmados con el nombre de José María García, cómico mediano de la compañía de Arjona, y siempre con estos dramas, comedias, juguetes, melodramas ó zarzuelas españolizados, en cuanto era posible según la índole de los respectivos asuntos, consiguió impresionar vivamente al público y causar en su alma emociones delicadas.

Por el género especial de los argumentos, de los incidentes materiales, de los personajes, de las situaciones, de las peripecias, muchas de las piezas firmadas con el nombre del citado actor son más propias del indicado cómico ó de otro autor desconocido, que no de Tamayo. Con todo, hablaremos, aunque muy sucintamente, de todas las que conocemos dadas á luz con el mencionado seudónimo.

Pasaremos por alto la piececita *Entre Scila y Caribdis* (10) porque su poco valor literario le hace escapar á los honores de la crítica; el drama en cinco actos *Navegar á la aventura* (11), refundición de *Kean ou désordre et genie*, de Alejandro Dumas, en el que se acumulan tantas situaciones é incidentes maravillosos para hacer resaltar la figura extraordinaria del protagonista á fin de ofrecerla perfecta y completa; y la comedia en tres actos *La Ninfa Iris* (12), que pertenece más al género de costumbres de nuestros vecinos los franceses que á las nuestras.

---

(10) *Entre Scila y Caribdis. Comedia en un acto, arreglada del francés por don José M.ª García. Representada por primera vez, con extraordinario aplauso, en el teatro del Príncipe, el día 5 de Enero de 1856. Madrid, 1856.*—4.º, 26 págs.

(11) *Navegar á la aventura. Drama en cinco actos y en prosa, escrito sobre el original de M. Alejandro Dumas, titulado Kean ó genio y desorden, por D. José M.ª García.*—Madrid, 1856.—4.º.

(12) *La Ninfa Iris, comedia en tres actos arreglada del francés por D. José M.ª*

Sin los concienzudos esfuerzos que hicieron los insignes actores que pusieron por primera vez en escena la comedia en un acto *Una caja de dulces* (13); el drama en cuatro actos *Andrés el grabador* (14), refundición del que escribió en francés Mr. Víctor Sejour, bajo el título de *Andrés Gerard;* y el en cinco actos *Susana* (15), arreglo de *Le Demi Monde*, de Alejandro Dumas (hijo), no tendríamos por qué mentar en este punto todas estas obritas, además de que tenemos la firme convicción de que no las escribió Tamayo. Su autor, quienquiera que fuese, para nada tuvo en cuenta los sentimientos del público español, y las circunstancias que mediaron para que obtuviesen en su día los aplausos de los parisienses.

A mediados del año de 1859 representóse la zarzuela en tres actos *El Vizconde de Letorieres* (16), sátira cruel contra los jueces hipócritas y venales. El libreto está salpicado de graciosas escenas, especialmente en el segundo acto, que es el mejor. En

---

García. Representada con extraordinario aplauso en el teatro del Circo el día 6 de Febrero de 1857. Madrid, 1857, 4.°, 56 págs.

(13) *Una caja de dulces. Comedia en un acto, arreglada del francés por D. José M.ª Garcia, representada con aplauso en el teatro del Circo, la noche del 15 de Junio de 1857.* Madrid, 1857. (Biblioteca Dramática, Vol. 23).

(14) *Andrés el grabador. Drama en cuatro actos, arreglado del francés por don José M.ª García, representado con aplauso en el teatro del Circo, la noche del 9 de Octubre de 1857.* Infolio 16 págs. á dos columnas. Madrid, 1857.

(15) *Susana. Drama en cinco actos, arreglado del que con el título Le Demi Monde escribió en francés Mr. Alejandro Dumas* (hijo) *por D. José M.ª García.* Madrid, 1857.

(16) *El Vizconde de Letorieres. Zarzuela en tres actos* (prosa), *arreglada del francés por D. José M.ª García, música de D. Manuel Fernández Caballero. Madrid, 1858.* 4.°, 67 págs. La licencia para la representación es de 18 de Junio. *(Teatro Español moderno.* T. 41). Se estrenó en el teatro del Circo el 28 de Junio de 1858. Personajes: *Vizconde de Letorieres; Genoveva; Verónica; Herminia; Carlota; Despierres; Mariscal; Barón; Pomponne; Exento; Pescador; Coro de ambos sexos.*

él se ve á un representante de la ley que tiene, para su *ilustración*, encerrada en cada volumen, construido á propósito, una botella de vino generoso, del cual echa respetables tragos, elogiando el talento del escritor, cuyo nombre se lee en el canto del libro, dando así aspecto de biblioteca á lo que en realidad no es otra cosa que un almacén de vinos. Esta situación da margen á algunas escenas cómicas. El acto primero y tercero valen muy poco, y la música, como debida al maestro Fernández Caballero, tiene trozos de verdadero mérito, sobresaliendo los coros y un cuarteto del acto segundo.

Aunque de argumento sencillo, por su pensamiento delicado y espiritual, no es despreciable el drama *La lápida mortuoria* (17); versión del que escribió Dumas (padre), si bien pudiera suceder que sea tan suyo como el *Montecristo*, y otras obras no menos conocidas, que se le atribuyen indebidamente.

Una joven, consuelo y esperanza de una familia honrada, acaba de expirar en el momento de empezarse el drama. La madre y un hijo sufren el dolor de esta pérdida, aumentado por el que va á experimentar el padre, ausente durante muchos años, y próximo á llegar al hogar doméstico, que abandonó para conquistar una fortuna. La casualidad hace que otra joven huérfana, de la misma edad y que lleva el mismo nombre que la que ha dejado de existir, se presente buscando una colocación honesta que le libre de la miseria y tal vez de la deshonra. Llega el padre, y al verla la estrecha en sus brazos, creyéndola su hija, sin que su familia ose sacarle de aquel dulce error para no desgarrarle el co-

---

(17) *La lápida mortuoria. Drama en tres actos* (prosa), *escrito en francés por Alejandro Dumas y arreglado á la escena española por D. José M.ª García. Representado con notable aplauso en el teatro de Lope de Vega el 5 de Noviembre de 1859.* Barcelona, 1864. Infolio, 13 págs. á dos columnas. (*Museo dramático ilustrado*. T. II). Personajes: *D.ª Dolores; Clotilde; D. Carlos Sandoval; Mr. Fielding; Enrique; Un marmolista; Un criado; Otro ídem.*

razón; hasta que al fin del drama se descubre la verdad y entra la virtuosa huérfana á formar parte de aquella familia, uniéndose en matrimonio con el hermano de la joven que murió.

Después de haberse estrenado en el teatro de Lope de Vega, á principios del año 1860, la comedia bautizada con el extravagante título de *Las manos blandas* (18), traducida asimismo del francés, se representaron dos melodramas, vertidos de la misma lengua, cuyo autor fué nuestro poeta (19).

Titúlase el primero *La aldea de San Lorenzo* (20); y cuando su aparición, se dijo con gran insistencia que Tamayo, junto con su inseparable D. Luis Fernández-Guerra, habían hecho en tres noches la versión de este drama de grande espectáculo. El público español, al igual que el de París, concedió muchos aplausos á este melodrama; pues entonces, lo mismo que ahora, las

---

(18) *Las manos blandas. Comedia en tres actos (*prosa), *arreglada del francés por D. José M.ª García. Estrenada con gran aplauso en el teatro de Lope de Vega en la noche del 27 de Enero de 1860, á beneficio de dicho actor.* Madrid, 1860, 4.º, 80 págs. La licencia para la representación es de 25 del mismo mes y año. Personajes*: don Luis Figuerola; D. Bruno Coton; Eduardo Farándula; Adolfo Guzmán; D.ª Isabel; Enriqueta; Condesa de Carvajales; Pedro; Un tapicero; Un mancebo de tienda.*

(19) También andan impresas con nombre de D. José M.ª García: el juguete cómico en un acto y en prosa *¡El autor! ¡El autor!* representado por primera vez el día 10 de Marzo de 1863 en el teatro del Circo.—*Un tenor modelo,* pieza en un acto estrenada en el teatro de la Zarzuela el día 20 de Septiembre de 1864, y las escenas de la vida íntima *Como el pez en el agua.*

(20) *La aldea de S. Lorenzo. Melodrama en tres actos y un prólogo* (prosa), *arreglado del francés por D. José M.ª García. Estrenado con gran aplauso en el teatro de Variedades de Madrid la noche del 24 de Diciembre de 1860*, 4.º, 112. Actores: *Sofía:* María Rodríguez.—*Genoveva:* Rosa Tenorio.—*Catalina*: Laura García.—*Isabel:* Enriqueta Tirado.—*Criada*: Dolores Morari.—*Simón:* Joaquín Arjona.— *Luciano:* Victorino Tamayo.— *Frochard*: José M.ª García.—*Silvestre:* José Córcoles.—*Roquebert:* Juan Benetti.—*Picard*: Infante.—*Pigoche:* Martínez.—*Germont:* Maré.—*Oficial:* García.—*Ayudante:* Díez.—*Soldado:* Garalón.—*Aldeano:* González.

gentes de las galerías al terminar sus cotidianas tareas piensan en divertirse, y con este género literario se solazan extraordinariamente; porque en él, por lo común, los desventurados vencen á la postre á los canallas, y se ve al vicio castigado y á la virtud triunfante. Encierra este drama un asunto interesante, nada inverosímil, y bien desarrollado, y esto basta para explicar la gran aceptación que mereció, y que aun hoy día se represente con frecuencia en varios de los coliseos de la península.

El sueño del malvado (21), es el nombre del segundo melodrama que por esta época compuso Tamayo, y en él se cuidó muy poco de la verdad del asunto, de la lógica en su desarrollo, y del sentido común de los espectadores, y su fin primordial parece no fué otro que el deseo de presentar en la escena los espectros luminosos; porque exceptuado el acto primero y parte del segundo, que tienen algún interés, en conjunto es una producción absurda é inverosímil. «Espectros ha habido siempre, escribía jocosamente cierto revistero madrileño. Baltasar, el rey de Babilonia, cenando vió uno que no debió de hacerle mucha gracia; y no se dirá que Baltasar es moderno, pues que acabó de cenar hace como cosa de unos veinticuatro siglos. Seis siglos antes, Eneas, huyendo del incendio de Troya, después de haber tenido la dicha ó la desdicha de perder á su mujer, tuvo la ventura ó desventura de encontrarla en espectro; y aun remontándonos diez siglos más arriba hallamos el espectro de Nino apareciéndose á su mujer Semíramis. ¡Si se habrán visto espectros en el mundo desde la época de Nino hasta los tiempos modernos del teatro del Príncipe!»

---

(21) *El sueño del malvado. Melodrama en tres actos* (prosa), *imitado del francés, por D. José María García. Representóse por primera vez en el teatro del Circo de Madrid el 27 de Noviembre de 1863.*—Madrid 1863. Actores: *Inés de Laza:* Teodora Lamadrid.—*Micaela:* Josefa Hijosa.—*Germán:* Joaquín Arjona.—*El Conde:* Juan Benetti.—*Alberto:* Manuel Ossorio.—*D. Alvaro:* José María García.—*Valentín:* José Miguel.—*Un escribano. Un médico.*—*Lacayos, criados, mozos de labranza, alguaciles.* La licencia para la representación es de 15 de Noviembre de 1863.

Inés, hermosa joven, vive con su padre en una casa de campo próxima á Segovia. Alberto, su novio, ha ido á la guerra á pelear contra los franceses, con el objeto de hacerse digno de ella. Victorioso debe volver después de tres años de ausencia á recibir el premio de su valor. Habitan también en la quinta dos criados: Germán, de alma ardiente y sonámbulo, y Micaela, doncella y confidente de Inés, próxima á casarse con Valentín, el asistente del oficial. Mientras Inés habla con Micaela de sus risueñas esperanzas, llegan dos cartas. En la una hace Alberto protestas de amor, y en la otra, dirigida á la sirvienta, cuéntale su amante que su señorito al llegar á Madrid se ha enamorado de la hija de un general. La noticia convierte la pasión amorosa de Inés en desenfrenados celos; y así cuando, poco después, su padre y don Álvaro, íntimo amigo de éste, y juez de primera instancia de Segovia, llaman á Inés con el fin de anunciarle que el Rey pide su mano para Alberto, se asombran al oír de los labios de la joven que no se casará con él. Empero su amor vence, y así al escuchar la señal de que aquél está aguardando al pie del balcón, se resuelve á verle para insultarle. Al principio resiste la joven á dar crédito á las razones de Alberto, pero al fin le cree y cae en sus brazos más enamorada que nunca.

No permitiéndole á Germán, que presencia la escena detrás de una puerta secreta, desconocida de todos, el amor que siente por Inés sufrir aquella prueba, apaga las luces y clava la hoja de un puñal en el pecho de Alberto, que cae moribundo, mientras su novia pide socorro, y el criminal desaparece por la puerta secreta. El joven no muere, aunque preferiría mil muertes á las sospechas que torturan su alma; pues las circunstancias del hecho consumado acusan á su amada; todas las conjeturas y todas las pruebas están conformes en condenarla. Germán no cede; su pasión le da una fuerza invencible; y como su rival no ha muerto, es preciso que Inés se envilezca á fin de que no se lleve á cabo la boda. Una sola palabra suya puede salvar á Inés, devolver la calma á su padre, y quizás la salud al herido, y sin embargo calla. Un accidente imprevisto abre la puerta secreta, y el sonám-

bulo repite la escena del crimen; la inocencia vence, Inés se salva, su amante y su padre recuperan la felicidad perdida, y el asesino, denunciado por su conciencia, al despertar de su horroroso sueño, se halla en poder de la justicia que castigará su crimen.

En resumen: una joven que tiene celos de su amante, un criado que se enamora de su ama y que en un arrebato, también de celos, hiere gravemente al amante de la mujer por quien suspira; el joven oficial que en pocas horas aparece restablecido de la tremenda puñalada que le da entre las sombras el criado sonámbulo; y un horrible delito que se imputa con pruebas aparentes á la joven enamorada. Tal es el argumento de *El sueño del malvado,* que más que drama parece una causa criminal. Por lo demás, la aplicación de los espectros no está completamente dentro de la acción del melodrama, conociéndose que es rebuscada. Del argumento resultan, con todo, algunas buenas situaciones, algún carácter bien presentado y sostenido, y corrección de estilo. *El sueño del malvado*, dentro de su género, presenta una fábula cuyo interés crece hasta el fin, favoreciendo la sobriedad á la terrible leyenda (22).

Bajo el seudónimo de Eduardo Rosales, arregló Tamayo á la escena castellana desde la francesa, la comedia *Historia de una carta* (23), que alcanzó un lisonjero éxito. Su enredo, que estriba

---

(22) *Una cueva de ladrones. Juguete cómico en un acto* (prosa), *arreglado del francés por D. José María García.* Madrid, 1862, 4.º—Personajes: *El tío Roque; Julián* (su hijo); *Gurrumino* (pasante de escribano); *Francisca* (esposa de *Julián); Aldeanos de ambos sexos.*

(23) *Historia de una carta. Comedia en tres actos* (prosa), *arreglada del francés por D. Eduardo Rosales.* Se estrenó en el teatro de Variedades. Madrid, 1860.—Reparto: *Susana:* María Rodríguez.—*Luisa:* Rosa Tenorio.—*Matilde:* Carolina Benedicto.—*D.ª Antonia:* Laura García.—*Juana:* Dolores Morari.—*D. Fabián de Castro:* Arjona.—*D. Guillermo de Sandoval:* Juan Benetti.—*D. Alejo:* Tomás Infante.—La licencia es de 6 de Octubre de 1860.

únicamente en la manera de ocultar una misiva, está ingeniosamente combinado, dando lugar á escenas muy cómicas.

Finalmente, llegamos ya á la última de las refundiciones del Teatro francés, de que nos hemos propuesto hablar en el presente capítulo, y es la traducción del drama de Octavio Feuillet, titulado *Montjoye*. La pieza *Un banquero* (24), tiene por fin principal unir los lazos de la familia, combatiendo el materialismo que todo lo corrompe. Aunque la exposición peca de alguna languidez, ha de reconocerse que está hecha con talento y arte, abundando en situaciones notables, y en personajes dignos de estima, distinguiéndose de un modo muy principal el del banquero. La escena en que se pinta la dolorosa separación de la familia de éste, y en que el protagonista hace la revelación de que la que pasaba por su esposa no lo es, es magistral; y los tres últimos actos, en que se verifica la regeneración de aquel hombre entregado á los goces de la materia, que no tenía ilusiones, ni esperanzas, ni recuerdos, que no miraba lo reprobable de los medios para satisfacer su ambición desmedida, es merecedora de todo encomio.

(24) *Un banquero. Comedia en cinco actos y en prosa, escrita en francés por Octavio Feuillet, con el título de Montjoye, y arreglada á la escena española por don Juan del Peral*. Estrenada en el teatro del Circo el 9 de Abril de 1864.—Segunda edición. Madrid, 1891. Actores: *Enriqueta:* Teodora Lamadrid.—*Cecilia:* Josefa Hijosa.—*Peñalver:* Joaquín Arjona.—*Chinchilla:* Juan López Benetti.—*Fernando:* M. Ossorio.—*Ricardo:* Ramón Mariscal.—*García:* José M.ª García.—*Un lacayo:* José Díez.—La licencia para la representación es de 17 de Marzo de 1864.





CAPÍTULO XI

Repertorio de Tamayo después de haber ingresado en la Academia Española.—Rasgos típicos que distinguen las obras dramáticas de su primero y segundo período de vida literaria.—Inusitado éxito de la comedia *Lo positivo.*—Naturalidad y nacionalidad de la obra.—Pensamiento de su autor al publicarla.—Algo acerca de *Le Duc Job* de León Laya.—Caracteres de Cecilia y de Fernando, de D. Pablo y del Marqués.—Mérito relevante de la refundición sobre el original.—Estreno del drama titulado *Lances de honor.*—Simbolismo de la obra.—La tiranía de los partidos y el clamoreo de la mosquetería adocenada.—Manifestaciones escandalosas y venales.—Declaraciones de un crítico francés.—Palabras de un moralista acerca de los duelos.—Oportunidad de llevar á las tablas la práctica de los desafíos.—Argumento circunstanciado.—Tipos.—El proverbio *Del dicho al hecho.*—Fábula y personajes.—Otro proverbio: *Más vale maña que fuerza.*

El repertorio de Tamayo después de haber ingresado en la Academia sobrepuja al de su primera época de autor dramático. Las notas que distinguen las obras pertenecientes á la primera mitad de su carrera literaria son las siguientes: profusión de sentimientos y pasiones, acumulación de sucesos, muchedumbre de personajes, hechos é incidentes; en las del segundo período se sujeta la acción á un orden mejor dispuesto, se nota mayor claridad en los afectos y determinación de los caracteres y en la transición de unas pasiones á otras.

Además brilla en las obras debidas á la madurez de sus años, una tendencia docente, más de relieve que en las escritas en su juventud, y los vicios sociales contra que arremete con elo-

cuencia, audacia y un vigor sin precedente, son de aquellos que por su magnitud requieren, en quien los satiriza, un ingenio de primer orden para no caer vencido en la demanda. A la luz rutilante de sus creencias religiosas hace, con prodigioso acierto, la vivisección de algunos males de los que afligen á los modernos pueblos, y emplea su fecunda fantasía y sus amplios conocimientos respecto á los recursos escénicos, en sacarlos á la pública contemplación, aplicando siempre los oportunos remedios. Sólo una vez toma la pluma para escribir un drama en que la pasión lo es todo, tan realista y tan natural, que sufre la comparación con los más renombrados de las escuelas, que hacen del Teatro un arma de combate contra toda virtud, toda nobleza y todo honrado sentimiento.

En la parte artística, ya lo hemos dicho: reduce Tamayo el número de personajes al imprescindible; usa de la prosa; el diálogo es más conciso y vigoroso; las fábulas más sencillas, y nunca embrolladas por graves é inútiles complicaciones. En una palabra, las doctrinas de su *discurso* son las únicas que le guían y aplica á los dramas que dió á luz con los nombres de *D. Fulano de Tal* y *D. Joaquín Estébanez.*

*
* *

Comienza esta nueva etapa con el estreno de la comedia intitulada *Lo positivo* (1), cuya representación constituye uno de los mejores y más legítimos triunfos de la historia escénica de España. La crítica apuró el vocabulario de términos lisonjeros en honra de su autor, que aun después de algunos días de su pri-

(1) *Lo positivo, comedia en tres actos* (prosa). *Obras de D. Manuel Tamayo y Baus, ob. cit.* T. III, págs. 287 á 409. Reparto en el estreno de la obra, representada en el teatro de Lope de Vega el 25 de Octubre de 1862: *Cecilia:* Teodora Lamadrid.—*El Marqués:* Joaquín Arjona.—*Rafael:* Juan López Benetti.—*Don Pablo:* Enrique Arjona.

mera aparición en las tablas del teatro de Lope de Vega, permanecía oculto bajo el seudónimo de Joaquín Estébanez. Por esto el revistero de cierta publicación ilustrada decía: «La gran novedad de la semana ha sido la comedia *Lo positivo*. Su mérito literario es superior, y el arreglo hecho á nuestra escena, así como la ejecución, han estado al nivel de su mérito literario. Aconsejamos á los que no hayan visto esta lindísima producción que la vean. Todos los caracteres en ella están perfectamente descritos y sostenidos, sin que haya uno solo que no sea natural; los incidentes y el argumento tienen un enlace lógico; el diálogo es propio y no decae nunca. Teodora estuvo inimitable en su papel; Arjona como siempre, y su hermano como nunca, habiéndose esmerado éstos y los demás actores en presentar un conjunto que el público no puede menos de colmar de aplausos todas las noches. El autor de este arreglo, que siendo tan bueno como es, tiene tanto mérito y mayor trabajo que una obra original, es don Joaquín Estébanez. Supónese que bajo este nombre se oculta el de un conocido literato; pero no nos es posible revelar el secreto de su verdadero nombre por la razón potísima de que no lo sabemos. Algunos han atribuído la obra al Sr. D. Cayetano Rosell, pero este escritor ha negado públicamente que sea suya.» «*Lo positivo*, sigue atrayendo concurrencia á Lope de Vega. Por lo demás, su autor debe estar creyendo que ha cometido algún delito al darla á luz, pues que sigue hasta ahora rodeado del más profundo misterio.» «*Lo positivo*, sigue dando positivos resultados á la empresa (2).»

No es este un drama de casos excepcionales ó exagerados, llenos de escabrosidades peligrosas, que nada tienen de edificantes, como tales, y que, á pesar de su colorido poético, son de ejemplo pernicioso. Es simplemente una página arrancada á la realidad de la naturaleza, idealizada con los elementos que el autor tomara en las regiones de la inspiración artística. Cecilia, Rafael,

(2) · *Museo universal* del 9 y 16 de Noviembre de 1862.

D. Pablo y el Marqués, no son seres aborrecibles, sacados de entre gentes abyectas y despreciables, sublimados por artistas que sólo se gozan en retratar vicios, deformidades y locuras, sino seres que se encuentran en todas partes y á todas horas, copiados fotográficamente de la realidad, aunque con el claro obscuro necesario que supo imprimirles el genio de Tamayo, á fin de dar al conjunto animación y relieve.

La acción que en esta invectiva contra el positivismo moderno se desarrolla, es sumamente sencilla y marcha en términos muy naturales, sin contrastes forzados, ni situaciones tempestuosas, interesando siempre al espectador. En esta comedia sólo hay amor sin límites, cariño entrañable, bondades y protecciones que brillan y triunfan al fin de la falsa creencia de que en la opulencia se cifra toda felicidad. Los afectos, las pasiones, las ideas, los sentimientos, los sucesos de este tan bien imaginado poema dramático, nos conmueven más hondamente que el de ciertas pavorosas y atrevidas concepciones, debido á lo humano de sus personajes con los cuales vibramos acordes.

Ni hay allí tampoco nada que hiera al pudor, ni que ocasione la menor sombra de mal ó de perturbación en el alma; pues las pasiones y los afectos puestos en juego no son exagerados ni abortos extraviados de una imaginación delirante, y por ende eminentemente falsos. El mal y el bien, el vicio y la virtud, se ostentan en *Lo positivo* con sus colores verdaderos, no apareciendo los hombres honrados como ángeles, y los culpables como monstruos de faz humana, sino tal como la realidad nos los ofrece.

Los resortes que mueven la máquina dramática tampoco tienen nada de estupendos. Los efectos se suceden lógicamente, merced á las fuerzas que palpitan en los factores de la acción, que les imprimen una marcha natural, tranquila y sosegada, pudiendo asegurarse que en ella todo acontece porque debe suceder, gracias á los precedentes del hecho. Fácil es conseguir el efecto, como afirma Revilla, á fuerza de monstruosidades; difícil lograrlo con sencillez y naturales recursos; más difícil todavía si se ha

de encerrar en los límites de la belleza, y no se le han de sacrificar los preceptos del buen gusto y la sensibilidad del espectador. Tamayo, sin exageraciones, conmueve é interesa desde el principio, y sin sublevar ni el sentido estético, ni el moral, ni el común, enternece y emociona dulce y profundamente el alma hasta el final de la obra, graduada con maravilloso desenvolvimiento. A estas perfecciones se agrega una forma acabada, y un diálogo fácil y bien cortado, lleno de movimiento y esmaltado de pensamientos profundos y felices conceptos.

Analicemos ahora, para justificar tales alabanzas, esta notable concepción literaria. En *Lo positivo* se plantea un problema de moral social, análogo al que constituye el tema de *Consuelo,* de Ayala: el amor en pugna con el interés. Y decimos análogo, porque siendo el autor de *El tanto por ciento* muy aficionado á resolver en sus obras intrincadas tesis, se observa en este drama el influjo de aquella época en que el país todo entero sufría la fiebre de la especulación y el agiotage, que fué uno de los distintivos del reinado de Isabel II; mientras que Tamayo en su comedia atiende más á remover, con su magia, las más secretas y delicadas fibras del corazón, con el espectáculo que ofrece un pecho femenil, en el que la sed del oro, el ansia de los goces materiales, el amor al lujo, han secado las fuentes del amor puro y desinteresado.

Si desde el punto de vista moral es una bella comedia *Lo positivo,* ya que en ella se censura la desmedida sed de lujos y de riquezas que sienten nuestras sociedades modernas, y se declara que los afectos del corazón no deben sacrificarse nunca en aras de un mezquino interés, bajo el aspecto de creación literaria es digno de toda loa.

No sólo por lo apuntado se echa de ver que no es nuevo el pensamiento, sino también porque *Lo positivo* es imitación de una pieza francesa original del antiguo bibliotecario del palacio de Fontainebleau, y autor dramático muy distinguido, León Laya. El magnífico arreglo de que estamos tratando, lo es de la comedia

rotulada *Le Duc Job* (3), que, contra lo que se viene creyendo, mereció en Francia un favor comparable solamente con el que obtuvo en España su refundición. Durante los años de 1859 y 1860, y después tantas cuantas veces se ha reproducido, ha sido aplaudidísima, con todo y no igualar en mérito al concienzudo arreglo hecho por el autor español, tan costoso como un original (4). *El Duque Job* se ha reducido á tres jornadas, y el número de personajes á cuatro, los dos amantes, el padre y el tío; y es de advertir que la acción así concentrada nada pierde en interés.

El mal que en *Lo positivo* se pinta, no es precisamente el crimen que sólo merece la horca ó el presidio, sino el mal que en las sociedades descreídas de nuestros tiempos se infiltra en los entendimientos, aun de las personas que pasan ante el mundo por honradas y decentes; la sed insaciable del oro y del bienestar, que hace tan grandes estragos en todas las clases sociales de nuestra tierra, prototipo de la generosidad, del desinterés y de la lealtad (5). Dos de los cuatro tipos en quienes se cifra únicamente la acción de esta comedia, carecen de sentido moral, y la ofuscación de sus entendimientos les ha extraviado el corazón, sin-

(3) *El Duque Job, de León Laya. Drama en cinco actos y en prosa, traducción al español por Francisco Nacente. (Teatro selecto antiguo y moderno, nacional y extranjero.* T. VI, págs. 1045-1108, fol. á 2 colum.).

(4) Ello no obstante estampó Tamayo al frente de su creación la siguiente advertencia: «Esta comedia es una imitación de la que escribió en francés León Laya con el título de *Le Duc Job,* y la cual se estrenó en París á 4 de Noviembre de 1859. *El Duque Job* tiene once personas, cuatro actos y cincuenta escenas. En *Lo positivo* está reducido á cuatro el número de personas, el de actos á tres, y el de escenas á veinticuatro. Casi todo el diálogo puede pasar por original en esta última composición dramática: nueva es también la mayor parte de sus escenas, el desarrollo de la acción y de los caracteres difiere no poco en ambas producciones: la significación del pensamiento moral que entraña el asunto aparece tal vez más concreto, más claro y vivo en la obra española que en la francesa.

«El autor ha estimado conveniente hacer aquí estas ligeras observaciones, bien que sin dar á un trabajo tan baladí ni la más pequeña importancia.»

(5) *Latour. Etudes litteraires sur L'Espagne contemporaine. Paris, 1844.*

tiendo en su alma indiferencia hacia el bien y un egoísmo avasallador que les domina por completo.

Cecilia es una hechura de nuestro siglo positivista. Cegada torpemente, cree que la felicidad consiste en tener dinero, mucho dinero; que el amor es una ñoñería, que el matrimonio no es más que un negocio, que las muchachas en semejantes casos deben estar por lo positivo, que proporciona magnífica casa, trajes riquísimos, caballos, banquetes, bailes, palcos, joyas, flores... Una educación mal dirigida ha sido el punto de partida de tan equivocadas aspiraciones, que á buen seguro la hubieran llevado á término funesto; pues su metalizado corazón se hallaba seco, casi muerto, si no hubiera quien le probara la falsedad de sus apreciaciones. Aquellos principios imbuídos en su alma, obscurecen á veces su sentido moral, y hacen de Cecilia la mujer frívola de nuestros tiempos, que no conoce el lado serio de la vida, y que no piensa en otra cosa que en imaginar adornos para su cuerpo y en añadir encantos á su belleza.

Al lado de sus malas cualidades posee la cándida Cecilia otras buenas, pues es inocente, candorosa, bella, graciosa, y capaz de amar con verdadera pasión. Su padre D. Pablo es un hombre ambicioso y de pocos escrúpulos; su ideal egoísta, es amontonar dinero. No comprende cómo su sobrino el honrado Rafael—su futuro yerno—se alistara voluntariamente en las filas del ejército para pelear en Africa contra los moros, por su Religión, por su patria y por su Reina, y que se sienta gozoso de poder ostentar en la frente una disforme cicatriz, como único premio de su valor. Califica al padre de este militar de calavera, porque invirtió su patrimonio en obras de misericordia; recrimina al sobrino el haber entregado á un íntimo amigo, venido á la más extrema miseria, cierta respetable cantidad para evitarle la afrenta de la cárcel, y se pasma de que no reclame judicialmente el pago de la deuda. Se conciben, aunque no se justifican, semejantes ideas en quien acrecentara su pingüe patrimonio á fuerza de grandes sacrificios, no pudiendo menos de sentir fascinación por el ídolo á quien consagrara su vida entera. Pero si la naturaleza le privó de

corazón, le dió con creces el poder del cálculo, la inteligencia de los guarismos. No consistiendo para él el bien en otra cosa que en tener dinero y comodidades, claro es que sus ideas acerca del matrimonio no han de ser acertadas. Y en efecto, para él el casamiento no es ni más ni menos que una especulación como otra cualquiera, un negocio, y el amor una tontería que no produce nada, y que inventó allá en los tiempos del obscurantismo la gente pobre y vagabunda.

Estos personajes están bosquejados con brío, y se sostienen en todo el curso de la acción del poema. Cecilia y su padre son personificaciones vivas, originales y características, y la misma mezcla de bien y de mal que en ellas existe hace que inspiren profunda piedad y aun simpatía.

Enfrente del mal presenta Tamayo el bien. La virtud verdadera y humana tiene representación acabada en Rafael y el Marqués. La creación del primero es admirable; noble, de alta alcurnia, maldice del dinero que prostituye y envenena los más hidalgos corazones, como el de su prima Cecilia. Lo estima tan sólo para hacer el bien, para usarlo tal como Dios manda, siendo por su bondadoso corazón como la providencia de sus amigos. Su figura, cada vez que aparece en las tablas, despierta la admiración á que siempre mueve el espectáculo de la virtud, de la caballerosidad y de la honradez. Una pasión pura, noble, inmensa y devoradora le atrae hacia Cecilia, que ha consentido ya en dar su mano á un hombre frío, egoísta, de esos que hacen iluminar en sus retratos las sortijas, la cadena del reloj, los botones del chaleco, el alfiler de corbata y los gemelos de las mangas de la camisa.

Finalmente, el Marqués es un hidalgo de carácter recto, que se empeña en evitar la desgracia de su sobrina, y consigue al fin, curada ésta de su enfermedad moral, desposarla con Rafael, que tan acendrado cariño le profesa. Para poder realizar sus propósitos tiene que echar en cara á su cuñado, al padre de Cecilia, que dar una hija en matrimonio por la sola razón de que el hombre á quien se da tiene dinero, más que casarla parece venderla, y que la virtud es patrimonio más seguro y positivo, ya que el dinero en un instante se puede perder, y antes acarrea males que bienes.

El desarrollo de estas figuras, especialmente las de la protagonista y su tío, y la marcha de la acción en que intervienen, es natural y espontánea. Cecilia, gracias á las máximas de su padre y á algunos ejemplos de amigas del colegio, está resuelta á sacrificar todo su amor al lujo y á los placeres. Pero... ¡si Rafael no fuera tan pobre, tan dadivoso, tan manirroto! ¡Es tan bueno, tiene tan excelente corazón! El Marqués le hace atinadas y severas reflexiones: con el dinero, le dice, se puede fundar una casa espléndida, pero no una familia dichosa; con el oro del marido se comprará una mujer galas para su cuerpo, no satisfacciones para su alma; las riquezas no tienen siempre por compañera á la alegría. Se debe huir del peligro de parecerse á esas deidades de la moda, para quienes el único fin de la vida es lucir y gozar, y cuyo empedernido y acanallado corazón sólo ve en el amor de esposa un estorbo molesto, una traba odiosa en el amor de madre, un yugo insufrible en el amor de Dios.

Por su parte el primo, cuando le pondera aquélla *las cualidades* de su futuro esposo, le dice: «Opino, Cecilia, que vives muy engañada, y que yo debo decirte la verdad. ¿Qué tráfico indigno es ese de que me hablas? ¡Casarte sin amor! ¡Casarte por codicia! ¡Dar tu mano por dos millones! En poco la has tasado, á fe mía. Vale más, créelo; mucho más. Con todo el oro del mundo no se puede pagar la mano de una mujer honrada. ¡Pobre Cecilia! No habías tú nacido para ser una de tantas señoritas mercaderes, en quienes el corazón es siervo humilde de la cabeza, en quienes la costumbre de calcular destruye y anonada la facultad de sentir. En ti vive una alma noble y generosa: rompe las cadenas con que la tienes aprisionada, y verás como vuela. Esa infame sed de oro que te domina es indisculpable en un corazón helado por la vejez: no hay mayor ignominia para un corazón animado por el fuego de la juventud. ¿Y qué, Cecilia, por las ruines satisfacciones de la vanidad y el egoísmo renunciarás á las delicias del amor; por las vanas pompas de la sociedad, á los santos goces de la familia; por la vida de los sentidos, á la vida del alma? Y si ya hubieses logrado inspirar uno de esos afectos que purifican y ennoblecen al

hombre, uno de esos afectos con que únicamente puede labrarse la ventura de la mujer, dime, Cecilia, dime, si deberías entonces dejar á quien te diese todo su corazón, toda su alma, toda su vida, por quien sólo te diese onzas de oro ó billetes de banco (6).»

Cecilia echa sus cuentas. Anotados los gastos que le han de ocasionar el sostenimiento de la casa con cuadra y cochera; la mesa para ellos y los amigos; los vestidos, los carruajes, los palcos en los teatros; el viaje anual al extranjero, repara que sobrepujan en mucho á los ingresos. Poco á poco su índole, sus ideas, el modo de pensar, van transformándose, y acaba por comprender que la ventura no está en los dones espléndidos de la fortuna y en la satisfacción de la vanidad, ofreciendo al fin su mano á Rafael. Sin embargo, contribuye poderosamente á operar en ella cambio tan radical, cierta carta en que se le participa que su amiga Elena ha dado un baile magnífico, pero del que han salido juntos para batirse su esposo y un joven de la alta sociedad que frecuentaba mucho su casa, el cual joven á los pocos instantes ha muerto sin confesión, de un balazo que le ha hecho saltar la tapa de los sesos; concluyendo la misiva con estas palabras: «Álvarez se ha separado de Elena, llevándose con él á sus hijos. Aquí tienes las consecuencias de casarse por el interés. ¡Maldito sea el dinero! ¡Ay, Cecilia mía! No te cases tú con hombre á quien no ames, y menos aún si sientes la más leve inclinación hacia otro. Te lo pido formalmente por la memoria de tu madre, que tan buena era y tanto te quería. No dejes de rezar alguna vez por Elena. Sobre su conciencia pesa la muerte de un hombre. Se ve mujer sin honra, esposa sin esposo, madre sin hijos. Reza, reza mucho por ella, que bien lo necesita la desdichada.»

Sentimos, á la verdad, que Tamayo utilizara el recurso de la carta por dos razones. Es la primera, porque es un medio vulgar y demasiado usado, y la segunda, porque presentar á Cecilia el ejemplo de una amiga suya que se casó con un hombre probo y

(6) Acto I, escena V

es feliz, y el de otra que se unió en matrimonio con un hombre rico y es desgraciada, es fundar en móviles interesados el cambio moral de la muchacha, que sólo por móviles puros y nobiliarios debiera operarse.

Para que la dicha sea completa, Rafael antes de casarse recibe por testamento del amigo á quien socorriera en su extrema necesidad, unos cuantos millones de la herencia que su padre le había dejado. Cecilia, que lo ignora, para igualarse con su futuro esposo, y completamente curada ya de su antigua manía, pide con instancias á su padre le permita ceder la dote á su hermano. Por fin, el Marqués, el ángel tutelar de Cecilia, interviene y determina que una parte de la herencia recibida la gaste ella, otra parte Rafael, otra se invierta en sufragios por el alma del reconocido amigo, y una cuarta en beneficio de los pobres.

La comedia es netamente española, y si hay quien lo dudare vea de poner en escena para ser escuchadas por el público parisién, por ejemplo, las siguientes sencillas y naturales frases, y observará que no producen en él más que fastidio. Cuando Rafael conoce la muerte de su compañero, sumido en dolor sincero, dice: «Necesito estar solo para llorar al amigo que he perdido, y encomendarle á Dios.» Y más arriba, hablando de sus primeros años, cuenta «que juntos recibieron la primera Comunión.» En fin, en el último acto, cuando estos pobres amantes reciben inesperadamente una cuantiosa fortuna, y se hallan embargados por el destino que le darán, á uno de ellos se le ocurre «invertir una parte en sufragios por el alma de Eduardo.»

A nuestro entender la versión aventaja al original; y si bien para probarlo completamente sería necesario copiar aquí todo el drama original al lado de la refundición, para acreditar la soltura de ésta basta con lo transcrito. En ella se alcanza pureza de lenguaje, verdad y contrastes en los caracteres, viveza en los diálogos, buena distribución de efectos escénicos, y en fin verosimilitud en la acción y su desenlace.

* * *

Habían transcurrido los rigurosos meses estivales y Madrid recobraba el aspecto normal, cuando en 1.º de Septiembre de 1863 abrió sus puertas el popular coliseo del Circo, dando como función de apertura el drama de Tamayo que tiene por objeto execrar el duelo, en nombre de la Religión, de la moral y del sentido común. Salto de gigante es el que dió su autor, desde la linda comedia precedente á este poema escénico, uno de los enormes pecados *neocatólicos* que le atribuyen con frase estereotipada los liberales de todas castas. Presentó en las tablas un combate singular, en que son contendientes de una parte las ideas admitidas sobre el honor, que apadrinan el duelo como necesario; y de la otra las razones de alta filosofía, que lo rechazan por inútil, inmoral y absurdo.

Don Fabián García simboliza, en medio de su energía, al hombre de profundas convicciones que pone los deberes religiosos á la cabeza de todos los demás, resolviendo siempre la competencia con los de otra índole, á favor de los primeros. Los sentimientos equivocados de la multitud extraviada, que pretende justificar en el terreno de las mudables convenciones sociales el criminal acto que participa de la naturaleza del suicidio y del asesinato, completan el cuadro, en que se confunde el drama que se libra en la conciencia del protagonista, con el que tiene lugar en los modernos pueblos. ¡Qué grandeza moral tan excelsa la de los dos cristianos esposos, y qué historia tan honda la de las pasajeras vacilaciones de D. Fabián! ¡Qué argumentación tan sólida, aun á los ojos de la simple razón, la que emplea para demostrar que el que se bate por el honor, si la deshonra ha sido real, no lava la mancha; y si no lo ha sido, á nada conduce el que se bata! ¡Qué modo de evidenciar en D. Dámaso la idea de que la caballerosidad y el valor no se demuestran con echarse *al campo del honor,* porque el más cobarde es capaz de salir á él! ¡Qué situaciones tan ricas de interés, en que el dolor y la plegaria se ven turbados por las desatadas pasiones! ¡Qué desenlace tan grande y tan humano á un mismo tiempo! ¿Por qué, pues, la intolerancia *de los apóstoles de la tolerancia,* la tiranía de los partidos, el

clamoreo de la mosquetería adocenada, ahogó el éxito de este prodigio dramático? ¿Por qué los mismos periódicos, que aseguraban que el duelo es un resto de las costumbres bárbaras de otros siglos, y que de igual modo lo condenan los preceptos de la Religión que profesamos, el derecho natural y la filosofía, emplearon contra el espíritu de *Lances de honor* (7) tal acritud y tal dureza? ¿Por qué las publicaciones diarias y batalladoras de la época trataron con tal destemplanza á este poema dramático de D. Joaquín Estébanez (8) si no veían en él retratadas con toda su desnudez las pasiones ó vicios que afea? No era *Lances de honor* una arma política, ni en él estaba representado nada ajeno á las leyes del buen gusto y del arte; pero el fanatismo de bandería dió lugar á manifestaciones tan escandalosas y venales, á una exaltación tan inverosímil como incomprensible, que malogró de momento la soberbia obra de Tamayo. Pero para los censores inteligentes y desapasionados, nada pueden significar las silbas y los desahogos de la sañuda ira que manifestó la prensa del año 63; y así se ve que hoy por hoy la crítica imparcial ha reemplazado á la intransigente de cuarenta años atrás, y por boca de no pocos de sus geniales, sabios y profundos representantes, ha puesto de relieve la verdad y la belleza de la obra.

El amante de la literatura española, tanto antigua como moderna, el severo crítico francés Mr. Boris de Tannenberg, en el estudio publicado acerca de Tamayo confirma nuestro modo de

(7) *Lances de honor, drama en tres actos* (prosa). *Obras de D. Manuel Tamayo y Baus, ob. cit.* T. III, págs. 411 á 543. Reparto en el estreno de la obra, representada el 1.º de Septiembre de 1863 en el teatro del Circo: *D. Fabián García:* Joaquín Arjona.—*D.ª Candelaria:* Teodora Lamadrid.—*Miguel:* Manuel Ossorio.—*D. Pedro de Villena:* Juan López Benetti.—*Paulino:* Ramón Mariscal.—*D. Dámaso:* José Miguel.—*D. Diego Medina:* José M.ª Grau.—*Una muchacha:* Josefa Hijosa...

(8) Atribuyóse á diferentes autores, pero con suma insistencia á la escritora andaluza *Fernán Caballero*, corroborando tal opinión la semejanza que tiene esta obra dramática con el fin y el estilo propios de aquella insigne literata.

22

pensar: La pasión antirreligiosa y política impidió sólo al público en España aplaudir en 1863, como lo merecía, uno de los más hermosos dramas de este escritor.... Por la lógica intransigente de las ideas, la audacia casi inaudita en el teatro de la tesis (fijaos bien, ¡combatir el duelo en España!), por el vigor de la elocuencia, la sobriedad de los recursos dramáticos, este drama sostiene la comparación con las obras maestras de Dumas hijo. Es para mí la pieza «de tesis» más fuerte que ha producido en todo este siglo España. Tal es este drama potente, admirable ya á primera vista por el arte severo de la composición. Nada hay en él fuera del asunto. Ni una intriga amorosa para distraer ó falsear el interés. Ni un solo personaje inútil. Y por otro lado, el autor ha sabido sacar del asunto todo cuanto se encierra en él, con un vigor de lógica que no encuentro en un grado semejante más que en las obras más sólidamente construidas por Dumas. La solución del conflicto por el duelo de los dos hijos, sabiamente preparada desde el principio, es una excelente invención.»

Tomando pie del título, exclama irónicamente el P. Julio Alarcón (9): «Sólo merece honor, honra y alabanza el hombre virtuoso, el que por sus acciones es acreedor á recompensas, ó temporales ó eternas. Por lo tanto, nada que desdore la dignidad del hombre, en cuanto ser racional, puede ceder en su honor; y si el hombre además tiene la alta dignidad de cristiano, de hijo de Dios, nada que vaya contra esta dignidad puede honrarle. En vano levantará su clamoreo la opinión, que en esta como en otras cuestiones puede falsearse, por más universal que sea (según aquello de que el número de los necios es infinito): en esto, como en todos los asuntos humanos, todo hombre sensato debe ajustar su criterio y sus obras á los dictámenes de la recta razón, y sobre todo de la sabiduría de Dios.»

Cierto crítico asegura que es inoportuno llevar á las tablas los

---

(9) *Razón y Fe. Revista mensual redactada por Padres de la Compañía de Jesús. IV. Enero y Febrero, 1903.*

horrores del duelo salvaje y anticristiano, porque el valor y el honor dependen del país y del siglo en que uno se halla y en que uno vive. El honor, dice, tal como lo entiende cada siglo y cada país, es una religión; y así como es inútil razonar contra las afirmaciones de un creyente, porque á todo contestará:—y, sin embargo, ¡creo!—así lo es tratar de convencer á un hombre de que no debe batirse, si este hombre pone sobre todo bien la estimación de los demás. ¡Qué ilusión tan extraña entre los hombres que se precian de sabios y juiciosos, ó mejor dicho, qué despropósito tan incomprensible! La verdadera fortaleza de ánimo, lo mismo que el honor verdadero, como afirma un profundo moralista, son independientes de la opinión de los hombres, y son propios de todos los tiempos y de todos los países. En todas partes y siempre, y sea cual fuere la opinión de los pueblos, el hombre debe ser virtuoso, honrado y justo; debe respetar la Autoridad y obedecer las leyes; en una palabra, debe ser buen ciudadano. He ahí en qué consiste el honor verdadero. En todas partes y siempre, y por más que se diga y se haga, el buen ciudadano debe amar á su patria, sacrificar el interés particular al bien general, desafiar la preocupación y el respeto humano para practicar la virtud; resistir valerosamente al torrente de los escándalos y de la inmoralidad pública; mostrarse constante y firme defensor del inocente y del oprimido, de la viuda y del huérfano; dar pruebas de generoso desprendimiento en las calamidades públicas; librar, si fuera posible, á sus semejantes de los peligros en que pueden hallarse; arrancarlos de en medio de las llamas, de la inundación, del contagio, etc., etc.: he aquí en qué consiste el verdadero valor; y los que tuvieren la impudencia de vituperar á un hombre de esta índole, que, por principio de virtud y de conciencia, rehusa batirse en desafío, deben ser considerados como imbéciles, no haciendo caso de su vituperio tan injusto como insensato. Luego, el que acepta un duelo es á la vez cobarde y vicioso: cobarde, porque le falta fortaleza de ánimo para vencerse, para cumplir su deber, para sobreponerse á una preocupación falsa y brutal; vicioso, porque menosprecia las leyes divinas y

humanas; hace una cosa mala y vituperable, y procura dañar á su semejante tanto como está en su mano hacerlo.

Pocas piezas producen en el espectador el efecto intenso de este drama de Tamayo, en que se plantea uno de los problemas de conciencia de los más discutidos. La sobriedad, energía, vigor y aun violencia continua de la obra le prestan un relieve poderoso para el desarrollo de la tesis. El sofisma contra la oportunidad de la pieza no es más que reproducción en distinta forma de los que ya en el año 63 se dirigieron contra el fundamento del drama *Lances de honor*.

En un periódico progresista de aquella fecha se lee: «Con la pretensión de combatir un escándalo de la época, *está completamente fuera de ella,* pues no vivimos ya «en los buenos tiempos de Luis XIII, cuando subían á tres y cuatro mil los duelos que tenían lugar en el espacio de un año, y motivaban aquellos terribles edictos que llevaron *al cadalso no pocos caballeros* de la nobleza francesa.»

Otro diario afirmaba «que venía ya de tarde, *muy tarde seguramente,* el ataque dado por el Sr. Estébanez á la manía del duelo.»

Y hasta el autor del galano libro *Galería de la literatura española en el siglo XIX,* Ferrer del Río (10), no estaba muy distante de pensar lo mismo, cuando escribía «no hay que exagerar los vicios sociales, *ni cargar á nuestro siglo la mano* sobre este y otros puntos. Desde luego el tipo del duelista de profesión ya no está en auge.» Afortunadamente los duelos abundan menos que en otras épocas, pero bastan los casos que se realizan para que sobre la razón para fustigar tamaño desafuero.

* * *

(10) *La concordia.* Revista moral, política y literaria.—Domingo, 6 de Septiembre de 1863.

La escena pasa en Madrid en la época contemporánea. En el primer acto nos encontramos en casa del diputado liberal D. Pedro de Villena. Su hijo Paulino, que acaba de llegar corriendo de la Cámara, cuenta á su amigo Miguel que su padre ha pronunciado en el Congreso de los Diputados un discurso elocuente y terrible para el Gobierno con el pretexto de discutirse el acta de cierta elección escandalosa. Su objeto primordial es procurar la caída de aquel Gabinete, á fin de que entren los suyos, y como él ya ha ocupado altos puestos en la Administración, tiene fortuna, es caballero gran cruz, dispone de un diario político, goza fama de excelente orador y capitanea una importante fracción oposicionista, confía que en premio de sus servicios le ofrecerán una cartera en la formación del nuevo Ministerio.

Paulino, joven educado á la moderna, fiel retrato moral de D. Pedro, principia por dar algunos *buenos consejos* á su compañero, incitándole á que tanto él como su padre se modernicen un poco, y suelten las costumbres de antaño que han traído de la ciudad de D.ª Urraca.

Sudoroso y descompuesto preséntase D. Dámaso, amigo de la casa, y trae la nueva de que, contra lo que se esperaba, ha ganado la votación el Gobierno por una gran mayoría. Los castillos levantados por la ambición de D. Pedro de Villena se han deshecho, al soplo de las palabras vehementes que ha pronunciado D. Fabián García en defensa de su cuñado D. Diego Medina, el gobernador que había hecho aquella elección, y á quien aquél calificara de inepto y arbitrario, y acusara de haberse dejado sobornar por el candidato triunfante, banquero muy famoso. Por sus principios religiosos era D. Fabián mirado en el templo de las leyes con cierto desprecio; pero por aquella vez los murmullos de desagrado que se oyen al principio de su valiente y lógica disertación van apagándose, y acaba por subyugar los corazones, y cambiar en redondo la opinión de la Cámara.

Pero fué el caso que para sacar á flote á Medina, tuvo que atacar á Villena, dirigiéndole gravísimos cargos muy justificados, tachándole á voz en grito de mentiroso y calumniador. Al oír don

Pedro semejantes improperios, recelo tempestuoso invade todo su ser, la ira le devora las entrañas, y fosco y descompuesto dirige á D. Fabián agravios tales, como nunca se habían oído en aquel lugar, por los que él cree, en su absurda suspicacia y exagerado pundonor, había aquel elocuente orador católico deseado inferirle. Apaciguado el tumulto que semejantes desplantes produjeron, se procedió á votación que, como ya sabemos, fué contraria á Villena, que miraba tan sólo, como tantos otros, en el acta de diputado un medio de intrigar y de escalar las alturas del poder. Al terminarse la borrascosa sesión, abandona precipitadamente la tribuna desde donde había presenciado el debate D. Dámaso—«hombre que tiene hechas ya sus pruebas» en cierto lance, en que según el propio cuenta *habíase portado como cumple á un buen caballero,*—para ver de encontrar á Villena en los pasadizos, y arreglar amistosamente el asunto, mostrándose muy confiado en el buen logro de sus deseos, pues siendo D. Fabián García el más ofendido, su condición pacífica de todo punto garantiza el éxito de sus gestiones.

Al breve rato Miguel se retira, ya que llegados los amigos políticos de Villena, D. Lorenzo y Aguilar, hablan del suceso del día y censuran duramente la noble conducta de D. Fabián, pues con su peroración les ha impedido, al menos por entonces, atrapar el presupuesto, y todos están conformes en que D. Pedro debe pedirle una satisfacción del agravio por medio de las armas.

Afectado con el descalabro, más que por las ofensas recibidas, lleno de despecho, de indignación y de cólera, y ansiando beber la sangre de aquel diputado que no le dejó alcanzar la suspirada cartera, entra Villena en su morada, encontrando en la escalera á D. Fabián, que vive en el piso superior. Allí le desafía á muerte, diciendo que espera á sus testigos. Pero D. Fabián, que sin carecer de dignidad y valor, es honrado á carta cabal, de edad madura, de recto juicio y sólidas creencias religiosas, rechaza firmísimamente el duelo y le dice que les esperará en vano.

—«Y al oír esto, ¿qué has hecho tú? pregunta Paulino á su padre.

—Insultarle cuanto es posible insultar á un hombre. Por un momento pareció que se irritaba y que á su vez iba á denostarme; pero de pronto bajó la cabeza, y sin pronunciar una sola palabra empezó á subir pausadamente la escalera.»

Entonces ruega Villena á D. Lorenzo y á Aguilar que suban á desafiarle en su nombre. ¿Y cómo no? El mal rato que ha pasado al oír la diatriba de su adversario ha sido terrible.

Antes de que se tenga noticia de la famosa sesión se sabe que diariamente D. Fabián se santigua á hurtadillas al entrar en el Congreso, y después que Villena le envía sus padrinos, se viene en conocimiento de que su esposa tiene la vulgar costumbre de comprar tomates en la escalera; que adorna el recibimiento un *Ecce Homo* con un farol encendido; y que para que su mujer y su hijo no se enterasen del asunto, ha rogado á los amigos de don Pedro que por Dios y todos los Santos hablasen quedo.

En esto arriba de su ínsula Barataria el zarandeado gobernador, y pide á Villena explicaciones de su discurso. Le perdona de que le haya tratado de inepto y de arbitrario, pero no de venal; y como para él en el mundo sólo se tiene respeto á la fuerza, por medio de la fuerza se ha propuesto ser respetable, y le propone un duelo. Pero la escena es tan interesante y original, que bien merece sez trasladada aquí toda entera (11).

MEDINA

«Perdone usted, señor de Villena, que ose venir aquí en traje de camino, sin tener el honor de que usted me conozca.

VILLENA

(Vamos, éste es moro de paz). Sírvase usted tomar asiento.

MEDINA

Gracias. *(Sentándose. Villena se sienta á su lado)*. Voy á explicar á usted en dos palabras el objeto de mi visita.

---

(11) Acto I, escena IX.

VILLENA

Como usted guste.

MEDINA

Con el fin de dar al Gobierno de viva voz algunas explicaciones acerca de esa malhadada elección, que tanto escándalo promueve, he tenido que abandonar mi ínsula Barataria y tomar el camino de la villa y corte de Madrid, adonde acabo de llegar en este momento. Hay personas, como usted sabe, que se despepitan por dar una mala noticia; y no bien me hube apeado del coche en la calle de Alcalá, tropecé con un alma caritativa, que me ha contado ce por bé todo lo ocurrido hoy en el Congreso.

VILLENA

(¡Qué tono!)

MEDINA

Pues, señor, sintiendo yo, como era natural, gran deseo de conocer menudamente la misa de honras que en el templo de la Representación nacional se me había cantado, dije para mi capote... ó para mi *chaquet;* es igual: ¿quién ha de poder referirme con fidelidad mayor lo que de mí se ha dicho en el consabido templo, que el mismo que lo ha dicho? Y seguro de que usted, á fuer de atento y bondadoso, no había de negarme el primer favor que le pidiera, aquí me he venido á rogarle humildísimamente que, sin reparar en lo nuevo y peregrino del caso, tenga la dignación de contestarme á breves preguntas que pienso dirigirle.

VILLENA

Donosa es la ocurrencia, á fe mía.

MEDINA

Soy muy extravagante, y mi proceder en esta ocasión no merece disculpa; lo conozco, lo confieso. Usted dirá si me permite ó no hacerle esas preguntas.

VILLENA

Hable usted.

MEDINA

¿Es verdad que me ha tachado usted de inepto?

VILLENA

Sí, señor.

MEDINA

Pase. Dan algunos en tener tanto entendimiento, que para otros no queda nada. ¿Y de arbitrario?

VILLENA

Sí, señor.

MEDINA

Pase también. Eso no probaría, en último extremo, sino que yo había hecho mi gusto. ¿Y de venal?

VILLENA

Sí, señor.

MEDINA

Esto sí que no puede pasar. Más vale ser bueno que parecerlo, pero más vale aún serlo y parecerlo juntamente. Y como hoy en el mundo sólo se tiene respeto á la fuerza, por medio de la fuerza me he propuesto yo ser respetable. Así, pues, doy á usted las gracias por la suma benevolencia con que ha satisfecho mi impertinente curiosidad, y espero que se digne coronar su obra dispensándome el honor de romperse el alma conmigo.

Levantándose

VILLENA

Levantándose también

¡Caballero!

MEDINA

Perdóneme usted. La viveza de mi genio no me consiente hacer las cosas en debida forma. Enviaré á usted mis padrinos.

VILLENA

Excúsese usted esa molestia.

MEDINA

¿Cómo?

VILLENA

Tengo un lance pendiente con otra persona.

MEDINA

¡Fatal contratiempo! ¿Hay inconveniente en que yo sepa su nombre?

VILLENA

Ninguno: esa persona es la que le ha defendido á usted en el Congreso.

MEDINA

¡Qué oigo! ¿Mi cuñado Fabián?

VILLENA

El mismo.

MEDINA

Supongo que el reto no partirá de él, sino de usted.

VILLENA

Precisamente.

MEDINA

Riña usted primero conmigo. Se lo ruego con toda formalidad. El Sr. D. Fabián García peca tal vez por exceso de virtud, y en mí, sin que esto sea alabarme, tendría usted más digno adversario.

VILLENA

Mucho lo siento, caballero, pero un negocio urgente...

MEDINA

Conozco haber dado lugar á que usted me despida; no abusaré por más tiempo de su bondad. Corro á tomar nuevos informes del suceso. Mi cuñado reñirá con usted si el honor así lo reclama. Pero luego no hay que olvidarlo, luego me tocará á mí la vez. Me ha calumniado usted ante España entera. Quieren unos que se perdone al calumniador; otros que se le desprecie; y otros, que á ser humanamente posible, se le mate; así opino yo. Beso á usted la mano.»

Paulino, que ha escuchado el final de la conversación y encuentra que es mucho para su padre dos lances, le propone á éste que se entienda con García, y él se hará cargo del gobernador.

—«¿Estás en tu juicio? Ni por casualidad se te vuelva á ocurrir semejante desatino. Desde que perdí á tu madre, eres tú el único ser á quien amo, y ya sabes que sólo te tengo prohibida una cosa... No, hijo mío; no me des nunca el sentimiento de verte herido...»

Los testigos regresan para dar cuenta de su misión. Don Fabián rehusa rotundamente el batirse.

—«¿Qué razón da? Sepamos.

—Porque si él muriese en el duelo, sería viuda su mujer y huérfano su hijo.»

Pero añadió que aun tenía otra razón más poderosa, y era el precepto V del Decálogo: «No matarás.» Todos, menos Villena, sueltan ruidosas carcajadas al oír semejante motivo.

—«¡Oh, yo le obligaré á batirse, yo le obligaré!» dice D. Pedro mientras se sienta cerca del velador y empieza á escribir.

Todo el acto II, que es de sumo interés, transcurre en el despacho modestamente amueblado, en casa de D. Fabián. Su esposa D.ª Candelaria, que está cerca de él cosiendo, se apercibe del aspecto distraído y taciturno de su consorte, y presiente que en su casa ocurre algo extraordinario. Teme que su hijo Miguel, con tanto esmero cuidado, no haya podido resistir los vientos desencadenados de las malas compañías y los perversos ejemplos de Madrid, y haya cometido alguna torpeza.

Mientras D.ª Candelaria maldice á la política que les ha hecho abandonar la sosegada ciudad de Zamora, en donde eran tan dichosos, aparece D. Dámaso, uno de aquellos hombres que encienden una vela á San Miguel y otra al diablo, muy contrariado de ver siempre al lado del diputado católico á su mujer. Después de hablar de varios asuntos indiferentes, recae la conversación acerca del duelo de que acababa de dar cuenta la prensa (12):

DOÑA CANDELARIA

«¡Pobre madre! mentira parece que los hombres olviden hasta ese punto lo que se deben á sí mismos, lo que deben á sus semejantes y á Dios.

DON DÁMASO

Yo lo deploro como usted, pero sin dejar de conocer que el duelo es un mal irremediable, con el cual se eviten acaso otros mayores.

---

(12) Acto II, escena V.

DOÑA CANDELARIA

Usted siempre el mismo, D. Dámaso: siempre con su término medio, y su según y conforme, dando á Dios una mano y la otra al demonio.

DON DÁMASO

Crea usted, señora, que á veces es imposible evitar un lance de honor.

DOÑA CANDELARIA

Nunca es imposible obrar bien.

DON FABIÁN

(¡Por mí lo dice!)

MIGUEL

(¡Lo dice por mi padre!)

DON DÁMASO

¿Y el honor, amiga mía, y el honor!

DOÑA CANDELARIA

¿Y qué es honor, amigo mío, qué es honor? No está en lo posible calcular los males que se originan de una sola palabra, si llega á ponerse de moda con torcida significación. En nombre del honor mata el amigo á su amigo, el marido á su mujer, la madre á su hijo; en nombre del honor se quita el hombre á sí mismo la vida; no hay crimen que en su nombre no pueda cometerse. Pues dígole á usted que si esto fuera el honor habría que mandarle á paseo.

DON DÁMASO

Entendámonos. Si un hombre recibe una injuria, ¿debe tolerarla y resignarse á quedar afrentado? ¿Verdad que no, Fabián?

DON FABIÁN

Yo... Casos puede haber...

DOÑA CANDELARIA

Calla, y no digas un desatino. Entendámonos. Lo que afrenta no es recibir una injuria, sino recibirla mereciéndola. De lo contrario, estaría al arbitrio de cualquier tunante deshonrar á los hombres de bien.»

Doña Candelaria que, con su simple buen sentido, ha demostrado que el duelo es una necedad á la par que un crimen, replica con viveza á la vulgarísima frase de que las injurias se lavan con sangre, que el que recibe injustamente una afrenta no puede ser verdaderamente deshonrado por ella, sino más bien el injusto agresor, porque éste hace una mala acción, que es lo único que deshonra al hombre.

Al fin, con la llegada de Medina se retiran todos, quedando en la escena D. Fabián y D. Dámaso. Este le participa que ha ido á visitarle con el único objeto de aconsejarle, después que en vano ha intentado templar la cólera de Villena y arreglar pacíficamente el negocio, y teniendo en cuenta el punto á que han llegado las cosas, á que se rompa el alma con D. Pedro si quiere conservar incólume su honor. Explica que un duelo no es una cosa tan grave como parece á primera vista; que él se ha batido muy bien, según dicen, y que puede asegurar que el Cid fué algo más valiente, y que es una gran comodidad el tener uno hechas sus pruebas.

Pero D. Fabián, que hace consistir el honor en la verdad, la franqueza y la lealtad, en la práctica de la virtud, en una conducta honesta é irreprensible, en la obediencia á las leyes, continúa resistiéndose á aceptar el reto. Sabe que el verdadero honor no depende de la opinión, ni de las preocupaciones de los hombres, sino que tiene su manantial perenne en la regla eterna de los deberes del hombre justo. No se cree honrado por los sufragios de una multitud inconstante é insensata, sino solamente por la es-

timación y el aprecio de las personas prudentes y virtuosas. La virtud es para él la única regla del aprecio y del honor verdadero.

Por ello este hombre de bien, que considera el duelo como un crimen exigido sólo por meras preocupaciones sociales y falsas ideas sobre la honra, y porque ve que en él había de jugar no sólo su vida, sino el bienestar de su esposa y de su hijo, á los que adora con entrañable amor; con hondas frases nos indica el estado de la lucha horrible que en su ánimo se libra (13).

«Pero ¿acaso imaginas que si no riño con él, es por miedo ó por falta de voluntad? No, Dámaso: mi gusto sería matar á ese hombre. Me siento capaz de beber su sangre. ¡He cambiado tanto en algunas horas! Con mil afanes y muy poco á poco se sube la cuesta de la virtud; y luego, de pronto la baja uno despeñado: años y años lucha uno denodadamente con las malas pasiones; y cuando piensa que para siempre las tiene ya vencidas, á un solo choque revuélvense y levántanse amotinadas las heces del corazón, y todo lo enturbian y envenenan. ¡Ay, Dámaso, qué horrible desengaño es este! Poco ha me consideraba yo dichoso: á todo el mundo amaba: á los buenos porque eran buenos, y á lo malos porque eran malos, y me daban compasión: ni á una hormiga hubiera querido causar daño. Ahora, sólo se ofrecen á mi imaginación escenas de sangre, de muerte y de exterminio; ahora busco en mí un poco de humildad, un poco de resignación, y únicamente hallo vanidad, ira, soberbia, odio, deseo de venganza; ahora no concibo que el hombre pueda sentir más que un placer, uno solo: el placer de vengarse. Pienso en mi mujer y mi hijo, y viendo en ellos un obstáculo á la satisfacción de mi deseo, quisiera poder odiarlos, quisiera que me aborreciesen. Pienso en Dios, y mi razón pone asechanzas á mi fe, y siento agitárseme el alma en espíritu de rebeldía. Resistir á la tentación de lidiar con mi enemigo; eso es lo que me cuesta mucho trabajo. Lidiar con él, eso sería lo

(13) Acto II, escena VII.

cómodo y fácil para mí. ¿Voluntad? No la tengo para otra cosa. ¿Valor? Si todo el mundo defendiese á Villena, con todo el mundo me atrevería. Pero ¡mi hijo, que es tan bueno...; mi mujer, que tanto me quiere...; mi Dios, que me crió y padeció por mí muerte de cruz!... ¡Por eso no me bato..., por eso, por eso!

DON DÁMASO

Siéntate y procura tranquilizarte. *(Haciendo que se siente)*. ¡Qué modo de tomar las cosas! Cierto es que ni como esposo, ni como padre, ni como cristiano deberías aceptar ese duelo. Claro está: no deberías aceptarle; lo mismo pienso yo. Pero—¡qué diablos!—en el mundo no es posible llevar las cosas tan á punta de lanza.»

Traen una carta insultantísima de Villena. Don Dámaso le aconseja que no pase ya por tales menguas, y le asegura que si no se bate seguirá apreciándole en secreto, pero que en público dirá que es un cobarde y le negará el saludo. Don Diego Medina su cuñado, por cuyo buen nombre se ve metido en tal empeño, le anuncia que no volverá á pisar su casa; su propio hijo, á quien abraza para consolarse con su cariño, le habla del asunto balbuceando palabras entrecortadas, y le manifiesta, con mil reticencias, que su deber es exigir la satisfacción del agravio; hasta el criado se cree autorizado para subírsele á las barbas en despique de tener un amo á quien moteja de gallina. La sociedad entera se le presenta allí por boca de todo el que le habla, llenándole de vituperios, juzgándole un hombre vil, diciéndole que su hijo y su esposa serán el hijo y la esposa de un cobarde. El, sin embargo, firme en su propósito y con la convicción de que cumple su deber, todo lo arrostra.

Entonces empieza aquella gigantesca lucha entre las ideas íntimamente arraigadas de D. Fabián, que estima tan sólo, como hemos dicho, el honor fundado en la verdad y en la virtud, y no en las preocupaciones de los hombres vanos, para quienes pierde su reputación al rehusar batirse. Hasta sus parientes, amigos y su

mismo hijo, juzgan que es preciso sacrificar á esta opinión errada la conciencia y la virtud, la moral y la religión, la vida y aun el mismo Dios. Don Dámaso para animarle, le dice por su parte, que para vivir en sociedad no hay más remedio que someterse á la ley de las mayorías, aunque éstas se compongan de tontos ó de malvados, y que recuerde los insultos y la ocasión en que se le han dirigido.

En este momento comparece Villena. He aquí una de las escenas maestras de la obra, de una intensidad dramática extraordinaria y de una prodigiosa elocuencia (14).

VILLENA

«Vengo á preguntarle á usted si se ha propuesto que yo le asesine.

DON FABIÁN

¿Cree usted que aun no me ha hecho bastante daño?

VILLENA

¿Y usted cree que se puede ofender impunemente á un hombre como yo? Muy cómodo sería, en efecto, insultar á la gente, y luego negarse á darle satisfacción bajo el pretexto de que verter sangre es pecado. ¡Oh! esta vez ha echado usted la cuenta sin la huéspeda. A mí no se me pára con ridículos aspavientos de mentida religiosidad; y, sea como sea, he de tomar de usted sangrienta venganza.

DON FABIÁN

No es cierto que yo le haya insultado á usted. Me he limitado á defender á una persona de mi familia, acusada públicamente de

(14) Acto II, escena XIII.

venal, llamando calumnia á lo que no tiene otro nombre, que yo sepa. Y es singular que el malvado no tenga vergüenza al delinquir, y la tenga después al oír el nombre de su delito.

VILLENA

Mire usted lo que dice.

DON FABIÁN

Usted es el que me ha ofendido á mí, tanto como cabe en lo posible ofender á una criatura humana; con saña cruel, con bárbara insistencia, usted es el que ha osado escribirme esta carta soez, esta carta infame que está aún muy honrada debajo de mis pies.

La rompe, la tira y le pone un pie encima

VILLENA

Señor D. Fabián, recuerde usted que estoy en su casa.

DON FABIÁN

Pues qué, ¿eso es para olvidado? Su presencia de usted aquí á todo me autoriza.

VILLENA

Natural es que usted ni siquiera haya comprendido la importancia de su falta. Usted, que nada vale ni significa, no puede apreciar justamente la delicadeza de los hombres que hemos llegado á conquistar puestos muy altos en el mundo. ¿Sabe usted bien quién soy yo?

DON FABIÁN

Lo sé perfectamente. Es usted uno de esos audaces que por los méritos de intrigar á todas horas, de traficar villanamente con

su conciencia, de enriquecerse por arte de magia, adquieren el derecho de llamarse hombres importantes, y son vivo testimonio de lo que en el mundo pueden el descaro y la procacidad.

VILLENA

Pero supongo que no me hablaría usted de tal manera si no hubiese perdido ya la esperanza de esquivar el riesgo que le intimida. Supongo que ésa es ya la desesperación del cobarde que se ve llevado por fuerza al campo del honor. Supongo que ha llegado el momento de que el hipócrita arroje la máscara de santidad, con que en vano quiso ocultar su vergonzosa cobardía.

DON FABIÁN

Mire usted: yo no quería batirme—ya sabe usted por qué—porque soy un necio, un mentecato, que cree muy formalmente llevar en sí un alma inmortal; que cree en la gloria y en el purgatorio y hasta en el infierno;—ría usted cuanto quiera;—que cree en Dios, en una palabra, y aun tiene la poca aprensión de decirlo. Tales razones—claro está—no podían parecerle á usted satisfactorias. Esto de creer en el Dios del Catecismo se queda bueno para la gente de cortos alcances, pusilánime y ruín; que ustedes, los hombres de voluntad propia y juicio independiente, saben hacerse á cada momento dioses á su gusto; dioses compatibles con esa dignidad humana, que consiste en rechazar con ira y desprecio el yugo del sagrado deber, y en aceptar humildemente el de ridículas ó viles preocupaciones.

VILLENA

Pero usted ha logrado ya acallar el escrúpulo que le impedía batirse, ¿no es esto?

DON FABIÁN

Para no batirme tengo todavía muchas razones. Usted abandona adrede á su hijo para que piense y obre como quiera; yo es-

toy consagrado á guiar el mío por el camino de la virtud: usted muriendo, á nadie causaría sino aflicción muy pasajera; yo arrastraría conmigo al sepulcro á una mujer en quien, durante veintisiete años, sólo he visto amor, abnegación, piedad: usted al día siguiente de haberme dado muerte, se iría á comer de fonda con sus amigos; yo si le matara á usted, quedaría condenado á morirme de pena y de remordimiento: usted no vive más que para gozar los mezquinos bienes de la tierra; yo vivo para merecer los bienes infinitos del cielo: usted no llevaría al combate más que la vida en que cree, la vida temporal, es decir, un instante de vida; yo llevaría una vida eterna. Pues dígame usted si un duelo entre los dos sería un duelo igual; dígame si se debe jugar una vida que vale tanto, contra una vida que vale tan poco.

VILLENA

¡Señor D. Fabián!

DON FABIÁN

¿Por qué no se ha de admitir la desigualdad de las almas como la desigualdad de las clases? Si á usted le desafiase un mendigo, ¿no diría usted: yo no me bato con un mendigo? Pues ¿por qué, cuando un canalla desafía á un hombre de bien, no ha de poder decir el hombre de bien: yo no me bato con un canalla?

VILLENA

Yendo hacia D. Fabián

¡Oh!

DON FABIÁN

¿Qué hace usted?

VILLENA

Una palabra sola. ¿Quiere usted batirse? ¿Sí ó no?

DON FABIÁN

Quiero matarle á usted.

VILLENA

¡Ah, ya era tiempo!

DON FABIÁN

Ya somos los dos igualmente infames.»

Convenidos rápidamente acerca de los padrinos, día y armas, Villena se retira. Pero D.ª Candelaria, que desde el principio está sobre aviso y es dechado de mujeres caseras y de esposas tiernas y virtuosas, propone á su marido el partir aquella misma noche de Madrid, renunciar el cargo de diputado y limitar su existencia toda al hogar y á la familia.

—«Fabián, esta noche á las nueve sale una diligencia para Zamora. Vámonos.»

Aquella excelente esposa, que ha entrado en la estancia mientras Villena concertaba con su marido las condiciones del duelo, ha oído algunas palabras referentes á tal asunto. Don Fabián, temblando de rabia y de coraje, declara que se batirá con Villena porque tal es su voluntad, y que está decidido á matarle; pues además de haberle desafiado y llamado vil y cobarde, ha osado ir á su propia casa para ofenderle; y cuando un hombre nos ultraja, no hay más remedio que matarle ó morir en sus manos. No quiere ser objeto de irrisión y ludibrio, dejando sin castigo á un villano. Doña Candelaria le apacigua y serena, y poco á poco le recuerda la fe de sus mayores, de la que en el paroxismo del coraje se ha olvidado. Con todo, la sangre se ha agolpado en su cabeza ante tamaños ultrajes, desmayan sus fuerzas, y agotados todos los recursos que sus ideas religiosas le aconsejan para evitar el lance sangriento, insiste aún en batirse, deteniéndole únicamente la idea de que puede morir en el desafío.

Doña Candelaria le recuerda también la tristísima manera de

perderle si persiste en batirse; sin amparo, arrastrándose por el suelo en el momento de estar cometiendo un crimen horroroso, y sin Sacramentos, lo que le privará del consuelo de verle enterrado en lugar sagrado.

Vencido á la postre D. Fabián por las exhortaciones de su amante consorte, sale de su casa para ir á comprar los billetes que les han de dar derecho á tomar asiento en el coche que aquella noche debe salir para la ciudad, donde habitualmente residen.

Pero enterado Paulino por uno de los criados de lo que se proyecta en casa de García, sube á ver á Miguel, y arrellanándose en una butaca, con el sombrero puesto y un puro encendido en la boca, con gran insolencia, le ruega que evite que su padre huya vergonzosamente, pues acabará de envilecerse, deshonrarse y cubrirse de ignominia. Agótase ya la paciencia de Miguel por las impertinencias de Paulino, cuando óyese inusitado ruido en la calle. Don Pedro Villena ha encontrado en la puerta de su casa á D. Fabián y le ha dado un afrentoso bofetón.

«Pero, ¿es verdad que ese inicuo le ha dado un bofetón á mi padre? pregunta conmovido é indignado Miguel.

—Bien empleado le está, responde Paulino.

—¡Canalla! le dice Miguel, mientras fuera de sí le coge una mano y le hace hincar una rodilla en tierra.

—¡No hay más que un hombre tan villano como tu padre, y ése eres tú!»

Y precipitadamente conciertan los dos jóvenes un duelo para dentro de media hora, con un testigo, fuera de la puerta de Alcalá.

Don Fabián llama á voces á su mujer para enseñarle la mancha ignominiosa que han estampado en sus mejillas, y entre los dos pasa la siguiente bellísima escena (15):

DON FABIÁN

«¡Candelaria!

(15) Acto II, escena XX.

DOÑA CANDELARIA

¡Reina del cielo, ten misericordia de nosotros!

DON FABIÁN

Entrando por la puerta del foro y gritando

¡Candelaria!

DOÑA CANDELARIA

Fabián.

DON FABIÁN

Gritando más fuerte, sin verla

¡Candelaria!

DOÑA CANDELARIA

Pero si estoy á tu lado.

DON FABIÁN

Señalándose á una mejilla

Mira, mira.

DOÑA CANDELARIA

¿Qué?

DON FABIÁN

Aquí... ¿No ves?

DOÑA CANDELARIA

Una señal.

DON FABIÁN

¡Es..., es la mano de ese hombre impresa en mi cara!

DOÑA CANDELARIA

¿Qué dices? Explícate.

DON FABIÁN

¡Es un bofetón que me ha dado ese hombre!

DOÑA CANDELARIA

Llorando

¡Infame! ¡Infame!

DON FABIÁN

A la luz del día..., en medio de la calle. ¿Delante de quién me presento yo con un rostro abofeteado?

DOÑA CANDELARIA

Mártir del deber, álzate ufano delante de Dios.

DON FABIÁN

¡Y nos han separado cuando hubiera podido ahogarle! Ya estará en su casa... ¡Aún es tiempo!

DOÑA CANDELARIA

¡Acuérdate del cielo, Fabián!

DON FABIÁN

¡El cielo no se acuerda de mí!

DOÑA CANDELARIA

Tapándole la boca con la mano

¡Calla! ¡Calla!

DON FABIÁN

¡Húndase el cielo con tal que yo mate á ese hombre!

DOÑA CANDELARIA

¡Calla! ¡Estás blasfemando!

DON FABIÁN

¡Si te digo que le he de matar!

Tomando una pistola de la caja que puso Medina encima de la mesa

DOÑA CANDELARIA

¡No... no le matarás!

DON FABIÁN

¡Sí!

DOÑA CANDELARIA

¡Por esta pobre mujer que tanto padece!

DON FABIÁN

¡No!

DOÑA CANDELARIA

¡Por tu hijo!

DON FABIÁN

¡No!

DOÑA CANDELARIA

¡Por Dios!

DON FABIÁN

¡Ni por Dios sufro yo un bofetón!

DOÑA CANDELARIA

Pues ¿no sufrió Él otro por ti?»

Ya en este punto el negocio, se interrumpe la acción principal. El lance proyectado entre el honrado D. Fabián y el rencoroso Villena no se realiza, y sí en cambio el que acaban de concertar sus respectivos hijos. Termina el acto con la presencia del mortal enemigo de D. Fabián, que trae la noticia de que los chicos van á batirse, corriendo todos á evitar el duelo.

El acto III, que es tal vez el más dramático, pasa en despoblado. Los hijos de los dos adversarios toman las pistolas para tirarse á ocho pasos, obligándoles la presencia de sus padres á terminar el duelo en otro sitio. Cuando D. Fabián, su esposa doña Candelaria y el diputado de la oposición, acompañados de su amigo D. Dámaso, tratan de averiguar el paradero de los combatientes, se oye un tiro, y sale despavorida una muchacha, con el rostro pálido y desencajado, y dirigiéndose á aquella atribulada mujer, le dice: «¡Ay, señora, lo que he visto!... ¡Ay, señora, lo que he recordado!... Así cayó mi padre hace un año, tal día como hoy; sólo que no fué de un tiro..., de un navajazo fué... ¡Y mi madre murió loca de pena en el hospital!... ¡Y yo me quedé solita en el mundo!» «¡Traen al muerto como llevaron á casa á mi padre! ¡No quiero verle! ¡En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo! Amén. En el nombre del Padre y del Hijo...»

¡Qué escena más espantosa! Parece esta aparición la de un espectro que cruzando las tablas infiltra en los corazones de los espectadores un frío glacial, les eriza los cabellos, y les hace anatematizar con toda su alma esos combates nefandos.

Miguel, mortalmente herido, es conducido en brazos de los padrinos. Don Fabián y D.ª Candelaria, al ver á su hijo moribundo, sofocan en su pecho, con heroicidad cristiana, los irresistibles impulsos de la naturaleza, le ayudan á bien morir y mandan á buscar á un sacerdote.

Miguel espira en los brazos de sus padres, invocando los dulces nombres de Jesús y de María, en el instante mismo en que llega Medina, que acercándose á Villena le dice en voz baja: «Ha dado usted un bofetón al padre: por usted ha muerto el hijo. Ya comprenderá usted que vengo á matarle. Pero matarle es poco: ¡Toma, villano!» Y le pone la mano en el rostro, cosa que si bien al principio le enfurece, lo sufre al fin resignado ante la escena de sangre que acaba de presenciar, y se arrepiente de todas sus culpas pasadas.

«Lo merezco... Lo sufriré, por Dios. ¡Por el Dios á quien yo escupí, á quien yo abofeteé, á quien yo crucifiqué!... ¡Dios de mis padres, Dios verdadero, creo en Ti!» dice, cayendo de rodillas ante el cadáver de Miguel.

*
* *

Tal es el asunto de *Lances de honor,* drama notable también por su construcción sólida á la par que severa. En él no se hallan episodios, escenas, anécdotas, ni situaciones que distraigan al espectador del objeto primordial de la obra, ó sea la condenación de esa úlcera social de los desafíos; ni un solo personaje inútil entorpece el desarrollo natural y progresivo de la bien urdida fábula. Tamayo, con su inimitable habilidad, sacó del argumento todos los corolarios imaginables, deducidos con la lógica más aterradora, y puestos de relieve con tal claridad, que difícilmente puede encontrarse nada mejor en los dramas mejor construidos del repertorio teatral, antiguo y moderno. La interrupción de la acción principal, la suspensión del duelo de D. Fabián—que si bien ha discurrido como hombre de razón durante los dos primeros actos, acaba en el final del segundo por conducirse como el último de los calaveras, aceptando el reto de su rencoroso adversario;—la sustitución, en una palabra, del duelo de los padres por el de sus hijos, es de una originalidad suprema y de un efecto sorprendente.

Si bien la primera jornada es de muy grande novedad en

nuestra escena, con todo se alarga más de lo justo, y en conjunto peca de lánguida y algún tanto monótona, por cuanto el tema político, en ella únicamente empleado, llega á cansar, y á no despertar ningún interés; en la segunda se hallan escenas tan dramáticas y trágicas, como ya hemos hecho notar, que elevan el drama á una altura á la que sólo se remontan las águilas reales de la literatura, jamás los grajos que merodean tan sólo por lo bajo y viven de morder honras ajenas. Y en la última se ofrece con toda la naturalidad imaginable el desafío, la agonía de Miguel, su muerte, y el valor y abnegación de sus padres, que viéndole espirar en sus brazos, sofocan sus sentimientos rencorosos y cierran sus bocas á los insultos y recriminaciones que seres vulgares y de no tan firme fe, hubieran dirigido á los autores de su irreparable desgracia.

En lo tocante á los caracteres, el acierto de Tamayo corre parejas con el que tuvo en la elección y desarrollo del pensamiento fundamental de *Lances de honor*. Las figuras de Medina y de la muchacha están delineadas con sumo acierto, y son siluetas dignas de la paleta de donde nacieron tantos seres inmortales. El tipo del diputado Villena es el más acabado y perfecto de estos barateros de la política de nuestro país, que tantos males ha ocasionado á España. Ambicioso, intrigante, atento únicamente á su propio endiosamiento, capaz de sacrificar á sus mejores amigos en aras de sus bastardos intereses, irascible, envidioso, egoísta, insulta, calumnia, ultraja al que se levanta á entorpecerle el camino que ha de conducirle al logro de sus aspiraciones; y la rabia le hace vomitar mil injurias contra el hombre honrado, porque tiene la *audacia* de desenmascararle y llamarle con pruebas *calumniador* y *mentiroso,* únicos calificativos que cuadran al que falsa y maliciosamente imputa á otro un delito que no cometió, ó dice lo contrario de lo que sabe, cree y piensa. Su conversión en el momento de la catástrofe está poco preparada, si bien en el *Polyeutte* y otros dramas celebrados se encuentran cambios de esta naturaleza, menos justificados aún que el de Villena, cuyo cambio de vida se debe al poder sobrenatural, á inspiraciones de

la gracia, que ante las víctimas hace reconocer al culpable sus extravíos y aberraciones.

Los tipos de D. Dámaso, el hombre voluble, tornadizo, juguete de las preocupaciones sociales, débil de carácter, tan inútil para el bien como fácil para el mal; de Paulino, fiel reflejo del genio de su padre, y de Miguel, sostenido durante toda la obra, son asimismo muy recomendables y completan el cuadro.

Las dos figuras principales, D. Fabián y D.ª Candelaria, simpáticas literaria y artísticamente consideradas, son en extremo veraces, y nos ofrecen el símbolo de la sociedad conyugal, cimentada en el amor santificado, elevado y sublimado para que sobreviva á las contingencias del tiempo, porque tiene como modelo el *amor de Cristo á su Iglesia*. Don Fabián es la autoridad del padre; D.ª Candelaria la caridad de la madre, y Miguel la obediencia del hijo, en aquella familia cristianamente organizada. Don Fabián, abrazado á la cruz y cargado con ella, lucha denodadamente contra la sociedad, posponiendo todas sus falaces obligaciones á los deberes religiosos, que son los más trascendentales para el hombre. Su esposa le sostiene en sus debilidades, en los desfallecimientos inherentes al ser humano, y fortalece á este héroe del deber en la ruda campaña contra las preocupaciones vulgares. En el regazo de esta mujer, rodeada por la triple aureola del deber, del amor y de la castidad, exhala el postrer suspiro el hijo idolatrado, víctima de un extravío.

En resumen, por haber tratado Tamayo en *Lances de honor* el asunto del duelo de la única manera que cabe en un autor católico; por haber conseguido urdir una fábula tan hermosa y de tan provechoso ejemplo como la que constituye su argumento; por haber en los caracteres manifestado el estudio del corazón humano tan profundo, merece gratitud y en ningún modo las sátiras descaradas ó encubiertas que sus émulos le dispararon (16).

* * *

(16) D. Manuel Cañete consagró con elevado espíritu á este drama varios artículos literarios insertos en *La España*. (Septiembre de 1863).

Dos lustros cumplían ya que se había representado en los coliseos de París la comedia en cinco actos de Emilio Auguier y Julio Sandeau *La pierre de touche* (17), obra fríamente recibida (lo contrario de lo que había acontecido algunos años antes con la popular novela *L'Heritage,* de la que está sacada), cuando Tamayo la trasplantó al castellano, cosechando por su mediación no escasos aplausos. Aunque el pensamiento de *Del dicho al hecho...* (18) no se distingue por su novedad, con todo, la intención y gracia de su correcto lenguaje la hacen no poco agradable é interesante. El fin moral que se propuso *D. Fulano de Tal,*—que este es el nombre con que la dió á la publicidad,—se ve que fué el principal que movió á Tamayo á poner sus manos en el original francés.

Leandro Jiménez, joven poeta, vive con su prima Gabriela, huérfana á quien su padre le dejara encomendada, á expensas de Tomás, un laborioso y probo ebanista, que reparte gustoso su exiguo jornal con aquel par de seres queridos. Una de las ocupaciones favoritas de Leandro es la de criticar y censurar á los ricos, en quienes sólo ve egoísmo y vanidad, mientras que en los pobres sólo advierte fieles trasuntos de todas las virtudes. Por lo que él pregunta á su bienhechor (19): «Y puedes tú ver con paciencia que unos tengan tanto y otros tan poco? ¿No da rabia que bribones y sandios naden en la opulencia, y que hombres de

---

(17) *La Pierre de touche. Comedie en cincq actes, en prose. Representée pour la première fois á Paris, sur le théatre Français le 22 décembre 1853. En collaboration avec Jules Sandeau. (Théatre complet de Emile Auguier, de l'Academie Française.* T. III, París, 1885).

(18) *Del dicho al hecho. Proverbio en tres actos* (prosa), *tomado del francés. Obras de D. Manuel Tamayo y Baus, ob. cit. T. IV*, págs. 5 á 107. Fué representada por primera vez en el teatro del Circo el 24 de Diciembre de 1863. Lleva el siguiente reparto que fué el del estreno: *Leandro:* Manuel Ossorio.—*Tomás:* Joaquín Arjona.—*Gabriela:* Teodora Lamadrid.—*D. Esteban de Aguilar:* Juan López Benetti.—*D. Vicente:* José Miguel.

(19) Acto I, escena I.

honradez como tú y de talento como yo carezcan hasta de lo más preciso? ¡Ay, Tomás, este mundo está muy mal arreglado!» «Tú lo arreglarías mejor,» le replica socarronamente Tomás. «Si yo pudiera, con el ejemplo haría ver á los ricos que, poseyendo aún más de lo necesario, raya en locura estar siempre deseando más; que el tener dinero no da derecho para tener vanidad y mal corazón; que es deber suyo amparar á los pobres y respetar á los humildes. ¡Oh, si yo fuese rico!...» «Sabe Dios lo que harías,» le advierte Tomás. «Del dicho al hecho hay mucho trecho; y creo yo que para llegar á saber usar bien de las riquezas, se necesita aprendizaje; creo que es bobada declamar tanto contra los ricos, y que en su lugar muchos de nosotros lo haríamos tan mal como algunos de ellos, y quizá peor.» En estas palabras fácilmente se adivina ya el desarrollo y desenlace del proverbio. A una casualidad debe Leandro encontrarse de la noche á la mañana poseedor de una fortuna que asciende á la respetable suma de ocho millones de reales. Un rasgo de amor al prójimo le ha valido semejante herencia. Un anciano á quien salva milagrosamente de manos de unos ladrones, en reconocimiento le lega en su testamento la mitad de los bienes. El júbilo del agraciado no es para descrito, lo propio que el de la huerfanita de quien aquél está enamorado, y con la cual piensa casarse muy pronto, pues ya no le espanta la lucha por la vida. Pero, *honores mutant mores*. El que antes no cesaba de calificar á las clases opulentas, sin distinción alguna, de vanidosas y egoístas, y pregonar á los cuatro vientos que si un día llegara á ser rico emplearía el oro en hacer todo el bien imaginable á sus semejantes, se avergüenza de su pasado, de sus amigos indigentes, de aquellos que le habían amparado en la miseria, porque hay distintas esferas sociales, y cada uno debe vivir en la propia. Su afán no es otro que subir los alquileres de las casas, los arrendamientos de las tierras, y poner por justicia á los pobres que no pueden pagar. En una palabra, el que sin tregua censuraba á los ricos, el que quería arreglar el mundo, acaba por tener todos los vicios que censuraba á los demás, aumentados y centuplicados. Renuncia al amor de la

linda artesana, y ofrece su mano, que no su corazón, á una Marquesita que es un encanto de los salones madrileños, en donde brilla por todo aquello que no hace maldita la falta para ser ejemplar esposa primero, y excelente madre después. Arroja de su lado á los íntimos amigos, no sin que antes aquel con quien había compartido las estrecheces de la vida, le eche en cara su vil proceder. «Tú que llamabas á los ricos egoístas y vanidosos, ¡tú sí que eres vanidoso y egoísta! Como esclavo tratas á todo el que depende de ti: exprimes el jugo al que tiene poco para tener tú más; niegas al pobre la limosna que necesitaba para alargar su vida; te avergüenzas del amigo que te dió su pan cuando sentías hambre; te avergüenzas de la mujer que te amó cuando únicamente miseria podías ofrecerle; te avergüenzas del padre que te engendró. No puede hacer cosa buena quien se avergüenza de su padre.»

Del dicho al hecho es una bonita comedia, muy acertadamente dialogada, y cuya misma sencillez avalora su pensamiento. En ella se presenta la caridad, como hemos visto, como una ventura suprema, no comprendiéndose la indiferencia de los poderosos hacia el dolor; pero en cuanto se cambian las cosas, y el infeliz se convierte en rico, entonces olvida sus bellísimas disertaciones y es como todos. Lástima que el final de esta pieza sea tan poco interesante y glacial.

En diferentes ocasiones hemos tenido que ocuparnos en este trabajo de varias adaptaciones y traducciones de Tamayo, que bien pueden ser calificadas de caprichos ó entretenimientos de su autor, y en todos los cuales brillan rasgos de su inspiración y talento. Leyendo las literaturas generales se echa de ver que aun los más grandes ingenios dramáticos han obrado de semejante modo. La razón de esos desahogos encuéntrase en la necesidad imprescindible en que se halla el cerebro humano de ciertos descansos después ó en medio de grandes esfuerzos realizados para llevar á cabo obras sorprendentes por sus grandes ideales. Esas piececitas, basadas en episodios, frases ó proverbios, que acos-

tumbran á servir las empresas teatrales como plato de postre, divierten al público y proporcionan á los autores esparcimiento para su ánimo, sumido á veces en amargas desilusiones.

Las que llevamos mencionadas de Tamayo tienen interés é importancia por la buena lección que de ellas se desprende, y que en ningún modo debe despreciarse por ser esquemas de grandes cuadros. De tal naturaleza es el ingenioso proverbio *Más vale maña que fuerza* (20), que pertenece al género de *Huyendo del perejil...* y de *Una apuesta...* Sólo alabanzas merece el trazado de caracteres, la naturalidad de las situaciones, lo animado del diálogo y la gracia de los chistes. Juana y Elisa, íntimas amigas, están casadas con Miguel y Antonio, respectivamente. La primera es de genio violento, celosa é intransigente; la segunda cariñosa, confiada y condescendiente. Elisa aguarda á su marido, á quien piensa obsequiar, por ser el aniversario de su boda, con una magnífica cena y un pañuelo que le ha bordado. En esto llega Juana, hecha una fiera por haber descubierto una carta en la que el marido de Elisa invita al suyo á un baile de máscaras. Por más que hace, no logra que Elisa se incomode por la noticia, y forme con ella un pacto de alianza ofensiva y defensiva. Antonio llega, y lo que no ha podido conseguir de su esposo trata de alcanzarlo de él. El choque es violento; se contradicen, acometen, insultan, y los chistes, equívocos, frases vivas é imágenes chispeantes, brotan á raudales de sus labios.

—«Sabe usted, le dice por último Juana, que Elisa está disgustadísima, que se ha irritado al saber que va usted al baile, que ha pateado...

---

(20) *Más vale maña que fuerza. Proverbio en un acto* (prosa), *imitado del francés. Obras de D. Manuel Tamayo y Baus.* T. IV, págs. 109 á 163. Estrenada en el teatro de la Zarzuela el día 26 de Noviembre de 1866.—La comedia francesa de que es imitación titúlase *La diplomatie du menage*, y se estrenó en París, en el Teatro Francés el 6 de Enero de 1852.—Reparto: *Elisa:* Teodora Lamadrid.—*Juana:* Matilde Díez.—*Antonio:* Manuel Catalán.—*Miguel:* Juan Casañer.

—¿Sí?—se dice Antonio—pues esta es la ocasión de mostrar energía. ¡Veremos quien vence!»

Se dispone á luchar, pero su esposa, con su amabilidad, mansedumbre y cariño, y sobre todo con su *maña,* logra amansarle. Le insta á ir al baile, le ayuda á vestir, emplea medios tan delicados é ingeniosos, que al fin consigue hacerle desistir de su propósito, en tanto que su amiga desespera á su esposo, obligándole á huir de ella por un balcón y á resolverse á pedir el divorcio.

Aun cuando no es original de Tamayo, está tan acertadamente traducido, y con tanta habilidad adaptado á las costumbres españolas, que sin grande condescendencia puede tomarse por nacido en nuestra patria semejante donosísimo refrán.

El carácter de la avisada y prudente Elisa, lo propio que el de la celosa é iracunda Juana, impresionan hondamente, despertando profundas emociones, que prueban que son dignas hijas del carácter schaskpeariano del autor.



CAPÍTULO XII

Exito de *Un drama nuevo.*—Significación é importancia de los elogios que mereció.—Fábula y ejecución de este drama.—Su desenlace.—Quiénes son y qué simbolizan Yorick y Walton, Alicia y Edmundo.—Primores, delicadezas y aciertos de Tamayo.—Moralidad y errores de la obra.—Su interpretación.—Estreno del proverbio *No hay mal que por bien no venga.*—Original francés en que está basado.—Finalidad, asunto y carácter de esta comedia.—Estreno tumultuoso de *Los hombres de bien.*—Concepto que á Tamayo merecía la sociedad de su tiempo.—Figuras de la protagonista y de los demás personajes.—Desarrollo de la fábula y catástrofe final.—Originalidad de la obra.—Su alcance simbólico.—Intolerancia de la prensa liberal y republicana.

Amaneció el día 4 de Mayo de 1867, fecha gloriosísima en los anales de nuestra literatura dramática contemporánea, pues en ella vió la luz, en el coliseo de la Zarzuela, la pieza más perfecta, más original y que más impone por la grandiosidad de pensamiento, en la escena castellana del siglo XIX. *Un drama nuevo* (1) es, sin duda alguna, un monumento levantado por la briosa

(1) *Un drama nuevo. Drama en tres actos* (prosa). *Obras de D. Manuel Tamayo y Baus, ob. cit.*, T. IV., págs. 165 á 285.—El reparto en el estreno de la obra, representada en el teatro de la Zarzuela el 4 de Mayo de 1867, fué el siguiente: *Yorick:* Victorino Tamayo y Baus.—*Alicia:* Teodora Lamadrid.—*Edmundo:* Ricardo Morales.—*Walton:* Francisco Oltra.—*Shakspeare:* Juan Casañer.—*El autor:* Emilio Mario.—*El traspunte:* José Alisedo.—*El apuntador:* N. N. Esta obra ha sido traducida por distintos y eminentes literatos extranjeros, al portugués, francés, italiano,

inspiración de Tamayo á su propia gloria y á la gloria de su patria. El éxito que obtuvo esta creación en Madrid, y en todas las capitales de España, no pudo ser más lisonjero ni más ruidoso; pocas veces se vió á un pueblo tan espontáneo y decidido para recompensar con sus entusiastas aplausos á un autor; pocas veces se vió en la prensa una opinión tan unánime entre la gente de letras para asegurar que el espectáculo que ante su vista se estaba ofreciendo era de orden excepcional.

En tal drama, que á la verdad nunca será *viejo,* resplandecen con intenso brillo todas las buenas dotes de poeta y de psicólogo que se encerraban en el alma de Tamayo. En los caracteres, en las pasiones, en los sentimientos, en el plan, en todo se hallan destellos de una inspiración con la cual á buen seguro se hubiera honrado el gran trágico inglés. Hasta en la elección de la prosa pura y castiza para escribir su obra, anduvo atinado Tamayo, dejando el verso endecasílabo para el segundo cuadro del último acto.

Cuando aparecieron en las puertas del Teatro y por las esquinas de las casas de Madrid los carteles anunciando con grandes letras esta producción escénica dándole por padre á D. Joaquín Estébanez, el público dudó, como en otras ocasiones, de la existencia real de este personaje, desvaneciéndose del todo sus dudas acerca del incógnito autor al oír las primeras escenas del drama en cuestión, pues en ellas descubrió ya la índole especial de Tamayo; y al llegar al soberbio final de la primera jornada, nadie que conociera medianamente el Teatro moderno hispano, atribuía la obra sino al padre de *Virginia, La Ricahembra, La locura de amor* y *Lo positivo.*

Para nosotros es *Un drama nuevo* la obra maestra de Tama-

---

inglés, alemán, ruso y sueco. Recientemente el egregio literato, y benemérito hispanófilo D. Juan Fastenrath, lo ha vertido también á la lengua de Schiller. *(Yorick.* Drama in 3 Aufzügen von: D. Manuel Tamayo y Baus, mefrifch überfragen von Johannes Fastenrath. Den Bühnen y gegenuber als Manuscript, Koln, 1902).

yo, y así lo han entendido también la mayoría de los críticos que en nuestro poeta dramático se han ocupado. Sólo transcribiremos las opiniones de tres hombres, de tan encontradas ideas como Revilla, Alas y el P. Blanco, acerca del mérito de esta obra, que en diferentes ocasiones ha sido traducida al portugués, francés, italiano, inglés, alemán, ruso y sueco, y que así en España como en el extranjero y aun en el Nuevo Mundo, ha sido recibida siempre con vítores y aplausos.

Revilla, con razón é imparcialidad escribe (2): «Es una producción en que todo es admirable (incluso el lenguaje sentencioso), en la que palpita una inspiración gigante, en la que las pasiones humanas vibran al unísono con las que Shakspeare pintara en sus inmortales obras, y en la fuerza dramática, el efecto escénico, el terror trágico y la atrevida originalidad de las situaciones, llega á un punto altísimo de perfección; producción que hace palpitar todas las fibras del corazón humano, y que lo mismo arranca lágrimas de ternura y de piedad que gritos de terror y espanto; producción, en suma, que *basta no ya para glorificar á un hombre, sino para enorgullecer á un pueblo.*»

El descontentadizo y arbitrario *Clarín* se expresa en estos términos (3): «Bien puede asegurarse que pasarán siglos, y como no suceda á nuestros días alguna época de barbarie, *Un drama nuevo* seguirá siendo admirado como joya inapreciable del Teatro español. En este drama hay fuerza y armonía; los dos elementos últimos de la belleza; la pasión de Alicia y Edmundo es de la raza de las pasiones que sintieron Romeo y Julieta, Francesca y Paolo, Federico y Casandra; el dolor de Yorick y sus

---

(2) *Bocetos literarios. D. Manuel Tamayo y Baus.—Obras de Manuel de la Revilla con un prólogo del Excmo. Sr. D. Antonio Cánovas del Castillo y un discurso preliminar de D. Urbano González Serrano.*—Madrid. Publicóse por primera vez esta semblanza de Tamayo en la *Revista contemporánea*; tomo X (1877), págs. 500-505.

(3) *Leopoldo Alas. Solos de Clarín con un prólogo de D. José Echegaray.* Madrid, 1881.—*Tamayo.*

lamentos son una mezcla del dolor y los lamentos de Otelo y de Lear; porque Yorick es esposo y padre, todo junto, y siente los celos del terrible Otelo y el abandono del miserable rey Lear. *Un drama nuevo* recuerda uno de los mejores dramas de Lope, *El castigo sin venganza.* Alicia tiene mucho de Casandra, Edmundo mucho del Conde Federico; aquel huirse y aquel buscarse, flujo y reflujo del deber y la pasión que luchan, se parecen en uno y otro poema; lo que dicen en versos inmortales los dos amantes culpables de Lope, lo dicen en prosa llena de poesía los amantes culpables de Tamayo; sí, se parecen mucho en esta parte *El castigo sin venganza* y *Un drama nuevo,* pero como se parecen las obras del genio, sin envidiarse y sin deberse nada.»

El desapasionado P. Blanco con sereno juicio, dice, al tratar de *Un drama nuevo:* «La creación del argumento representa un esfuerzo titánico y felicísimo, de esos que sólo aparecen como por casualidad aun en los grandes maestros» «¡Yorick! ¡Alicia! ¡Edmundo! ¡Walton! ¡Shakspeare! ¿Quién puede olvidar esta regia familia de seres á los que dió forma plástica la fantasía, músculos y nervios la idea, y la pasión sangre y movimiento? Nunca hablaron con más elocuencia su idioma propio la confiada candidez del bueno y el súbito despertar de la indignación dormida, la medrosa conciencia de los culpables, y las cavilaciones de la mísera voluntad encadenada por el amor, la envidia insomne y roedora, larva del corazón, y la amistad inteligente y compasiva, con explosiones de brusquedad. Los conocedores de Shakspeare y su teatro pueden aprender mucho todavía estudiándolos en *Un drama nuevo.*»

Proporciones estupendas tomaría este capítulo si quisiéramos en él copiar lo que en alabanza de tal drama se ha impreso en nuestra patria y en el extranjero; las opiniones de los tres literatos citados, tan diferentes, por otra parte, en creencias religiosas, sociales, políticas y aun artísticas, conviniendo en que las páginas de *Un drama nuevo* se sienten como agitadas por el soplo de Shakspeare, son suficientes para demostrar cumplidamente que no es el amor á España lo que ha hecho prorrumpir á los

demás críticos de este país en tales fórmulas admirativas, sino el amor á la verdad.

Y con decir que el nombre al poema le encaja perfectamente, porque no sólo se ve en él novedad en la trama de la fábula dramática, en su estilo y en el lenguaje, sino también en el impetuoso y recio choque de pasiones, alteza de concepción, maestría técnica y sobriedad de forma, entramos de lleno en la exposición de su importante argumento.

⁂

Nos hallamos en Inglaterra, en la época de Shakspeare que, retirado ya de la escena como actor dirige una compañía de cómicos. En ella figuran, en primer término, Yorick, gracioso excelente, con su esposa Alicia y el huérfano Edmundo. Walton es otro de los mejores histriones de los que trabajan bajo las órdenes del inmortal poeta.

En el primer acto, Yorick, aquel cómico que en opinión de sus camaradas sólo sirve de bufón, para hacer prorrumpir á los necios en estúpidas carcajadas, muéstrase candoroso, ingenuo, bienhechor y amigo de todos los que le engañan. Obligado á trabajar continuamente desde la infancia, y enamorado después de la gloria, no más que á ella tuvo por señora de su albedrío; hasta que cuando ya le blanqueaba la cabeza, mostró que aun abrigaba su pecho ardores juveniles, y se casó con la abandonada Alicia, salvándola de la triste miseria que la envolvía. En ella cree firmemente tener una esposa fiel, y en Edmundo, á quien ha recogido también, desnudo y hambriento en medio del arroyo, un buen amigo, ó mejor un hijo agradecido (4).

«Bendito Dios que me ha concedido la ventura de ver recompensadas en vida mis buenas acciones. Porque fuí generoso y caritativo, logré en Alicia una esposa angelical y en Edmundo un

(4) Acto I, escena I.

amigo—¡qué amigo!,—un hijo lleno de nobles cualidades. ¡Y qué talento el de uno y otra! ¡Cómo representan los dos el Romeo y Julieta! Divinos son estos dos héroes á que dió ser tu fantasía, más divinos aún cuando Alicia y Edmundo les prestan humana forma y alma verdadera. ¡Qué ademanes, qué miradas, qué modo de expresar el amor! Vamos, aquello es la misma verdad! (¡Desdichado Yorick!) murmura Shakspeare con quien aquél habla, y con él los espectadores, que en estas significativas palabras descubren una intriga de bastidores, que la fatalidad convertirá en un momento en lastimoso y sangriento drama, con su cortejo de odios, rencores, torpezas y liviandades.

Al comenzar la acción, continúa Yorick abrigando un deseo naturalísimo, que hace ya mucho tiempo le atormenta. Tiene ambición de representar un papel trágico, de hacer llorar al público en cualquier drama, ya que hasta entonces sólo ha probado que le sabe deleitar haciéndole reír en la comedia.

Casualmente un joven y desconocido poeta acaba de entregar á los artistas un drama nuevo, en donde hay un papel que le seduce: cierto Conde que ha colmado de favores á un indigente, se ve por este mismo ultrajado, ya que le paga tantos beneficios enamorándose con delirio de su esposa. Fascina á Yorick la situación en que el aristócrata descubre el lazo criminal, que une á estos dos seres que tanto le deben. Este tipo del Conde Octavio, trágico por excelencia, corresponde de derecho á Walton que en el género sobresale, pero Yorick solicita de Shakspeare que se lo otorgue á él.

«¡Jesús! Ponte en cura, Yorick, que estás enfermo de peligro,» le dice el autor de *Otelo*. «No de otro modo discurren los necios. —Necio yo si, conociendo sólo tus obras trágicas, te hubiera tenido por incapaz de hacer comedias amenas y festivas,»—replica Yorick con impaciencia y enfado. «Porque hasta hoy no interpreté más que burlas y fiestas, ¿se me ha de condenar á no salir jamás del camino trillado?...»

El desairado cómico amenaza con salirse de la compañía junto con Alicia y Edmundo, y prorrumpe en amargo llanto al ver que

no sólo es Walton quien le tiene por grosero bufón, sino también Shakspeare. Al fin, éste cede y Yorick se apodera gozoso de aquel papel tan ambicionado, lleno su corazón de risueñas esperanzas. «¡Es tan fácil hacer reír! me decían Walton y otros camaradas anoche. Verán muy pronto que también sé hacer yo llorar, si hay para ello ocasión.» Coge el manuscrito y procura ensayarse; recita grandes tiradas de versos, intentando darles las debidas entonaciones, pero se desespera y teme una silba al notar las dificultades que ofrece el desempeño de Conde Octavio, y anda repitiendo en diferentes inflexiones de voz:

Tiemble la esposa infiel; tiemble la ingrata
Que el honor y la dicha me arrebata,

versos que acaban en él por convertirse en una verdadera monomanía. Confiesa candorosamente á Edmundo que le será muy costoso salir con lucimiento de su cometido, porque ignora qué clase de animalitos son los celos, ya que su esposa reúne todas las perfecciones imaginables, y por lo tanto no es posible desconfiar de tan hidalga criatura.

Yorick, acompañado de Alicia y Edmundo, figuras que sin ofrecer la novedad que la del protagonista conmueven profundamente el alma, se considera muy dichoso, sin que su buen corazón le deje adivinar la zozobra que demuestra su protegido, al preguntarle súbitamente y por casualidad si está enamorado de una mujer casada.

Mientras tanto Walton, personificación acabada de la envidia, ha sufrido grave herida en su amor propio, al saber que Yorick le ha arrebatado el papel que á él le correspondía. Shakspeare en pocas palabras explica el origen de la soberbia del carácter de este personaje: «Piérdese el corazón si, cuando está abriéndose á la vida, le hiela el desengaño. Walton fué muy desdichado en su juventud.» Llega Walton á la modesta casa de aquel tierno esposo, y tomando el partido de disimular, le cuenta que al principio cuando supo el reparto de la obra se llenó de ira, pero que

luego ha comprendido que no le asiste la razón, ya que él tiene mérito y experiencia suficiente para ejecutarlo á pedir de boca. Brinda su amistad á Yorick y se ofrece para darle cuantos consejos sean menester. El, por su parte, acepta resignado un insignificante y desairado papel en el mismo drama, acto de modestia tan excesivo é inusitado, que junto con sus ofrecimientos debiera haber hecho sospechar al candoroso Yorick. Si la conducta tan inexplicable de Walton no había hecho recelar á éste las reticencias con que en diferentes puntos de la conversación molestó á Edmundo, debían haberle advertido el peligro que le amenazaba. Así cuando Yorick le pondera lo arduo del empeño de la interpretación del papel de marido ultrajado, Walton le contesta clavando fijamente los ojos en Edmundo, que tiembla como un azogado: «Te engañas. El papel de marido ultrajado se hace sin ninguna dificultad. ¿A qué Edmundo opina de igual manera?»

En efecto, los dos jóvenes Alicia y Edmundo se aman; pero cuando éste quiso declararse era tarde, porque Yorick había manifestado ya su cariño á su protegida. La pasión no ha extinguido en sus almas el sentimiento del deber, y por eso su sufrimiento es espantoso. Víctimas de un amor funesto, han resistido cuanto han podido, y gracias á sus esfuerzos no han faltado. Alicia se casó con Yorick después que hubo enterrado á su madre, á quien el cómico socorriera en sus últimos tiempos. Edmundo no se atrevió á destruir la felicidad de aquel hombre á quien todo se lo debía, é hizo el propósito de olvidar para siempre á Alicia desde el momento en que la vió esposa de su protector. Pero la llama de la pasión al perder la última esperanza resurgió con nuevo ardor, y cierto día representando el *Romeo y Julieta,* sus labios dijeron lo que ya se habían dicho sus ojos, lo que llenaba su corazón. Aunque adúlteros é ingratos, Alicia y Edmundo se hacen admirar por los esfuerzos que realizan para dominarse. Edmundo forma todos los días el excelente propósito de convertir el amor criminal que por Alicia siente en amistad; ésta se pasa días enteros discurriendo medios de vencer al tirano de su albedrío. ¡Deben á Yorick tanta gratitud!

Quieren renunciar al amor y no lo logran, quieren sentir la indiferencia y este deseo aviva su pasión, quieren aborrecerse y se adoran. Á cada instante temen que se adivine su secreto en sus miradas, en sus palabras; y el temor de aparecer como ingratos, como desleales, como indignos ante su bienhechor, los persigue como un fantasma sin tregua ni descanso, en la vigilia, en el sueño, en la calma y en la agitación.

Por eso el desagradecido Edmundo, temblando y asustado de su culpa, pregunta á su cómplice (5):

—«¿Y hemos de vivir siempre así? Dime, por favor, ¿esto es vida?»—«Á mí me lo preguntas?» responde Alicia. «Cabe en lo posible contar los momentos de un día; no los dolores y zozobras que yo durante un día padezco. Si alguien me mira, digo: ése lo sabe. Si alguien se acerca á mi marido, digo: ése va á contárselo. En todo semblante se me figura descubrir gesto amenazador; amenazadora retumba en mi pecho la palabra más inocente. Me da miedo la luz; temo que haga ver mi conciencia. La obscuridad me espanta; mi conciencia en medio de las tinieblas aparece más tenebrosa. Á veces juraría sentir en el rostro la señal de mi delito; quiero tocarla con la mano, y apenas logro que desaparezca la tenaz ilusión mirándome á un espejo. Agótanse ya todas mis fuerzas; no quiere ya seguir penado mi corazón, y la hora bendecida del que necesita descanso llega para mí con nuevos horrores. ¡Ay, que si duermo, quizá sueñe con él; quizá se escape de mis labios su nombre, quizá diga á voces que le amo! Y si al fin duermo á pesar mío, entonces soy más desdichada, porque los vagos temores de la vigilia toman durante el sueño cuerpo de realidad espantosa. Y otra vez es de día: y á la amargura de ayer, que parecía insuperable, excede siempre la de hoy; y á la amargura de hoy, que raya en lo infinito, excede siempre la de mañana. ¿Llorar? ¡Ay, cuánto he llorado! ¿Suspirar? ¡Ay, cuánto he suspirado! Ya no tengo lágrimas ni suspiros que me consuelen.

---

(5) Acto I, escena V.

¿Vienes? ¡Qué susto, qué desear que te vayas! ¿Te vas? ¡Qué angustia, qué desear que vuelvas! Y vuelves, y cuando, como ahora, hablo á solas contigo, me parece que mis palabras suenan tanto que pueden oírse en todas partes; el vuelo de un insecto me deja sin gota de sangre en las venas; creo que dondequiera hay oídos que escuchan, ojos que miran, y yo no sé hacia dónde volver los míos...»

Shakspeare, que ha adivinado algo de lo que pasa, sorprende á Alicia y á Edmundo; los interroga, y si bien ellos al principio tratan de ocultar su culpa, acaban por confesarla. Él les promete salvarles y les asegura que si le obedecen, sus temores, lágrimas y remordimientos acabaron para siempre. Sólo otra persona tiene sospechas, y esta es Walton, de quien, para vengarse de Yorick, se puede temer cualquier vileza. Shakspeare los tranquiliza, y confiado en el imperio de su autoridad cree que obtendrá de Walton la promesa de no revelar nada á Yorick; pero por otra parte manda á Edmundo que dentro breves días parta para siempre del lado de Alicia. En la misma ocasión en que Shakspeare procura atraer al buen camino á los culpables, se presenta Yorick seguido de Walton con quien acaba de repasar su parte, y acercándose rápidamente y de puntillas á su mujer le ase por un brazo, y con actitud afectadamente trágica y declamando con extraordinario énfasis para entusiasmarse, prorrumpe con recias voces:

Tiemble la esposa infiel; tiemble...

Alicia estremécese de espanto y cae al suelo sin sentido, mientras sus labios murmuran ¡perdón! ¡perdón! y Yorick asombrado repite varias veces esta palabra, tratando en vano de explicarse su sentido.

En el acto segundo, se observa como crece la pasión que domina á los personajes de *Un drama nuevo*, en el que no se presentan los tipos *hechos*, sino formándose al embate rudo de la adversidad. La sorpresa que los versos de la nueva comedia produjeron en Alicia han sido al fin para su confiado esposo una

revelación. En vano el desleal Edmundo pretende atribuir la zozobra de su amante á la constitución delicada y sensible de Alicia.

¡Cuánto se diferencia el vigor con que están trazadas estas figuras, cuyos vehementes afectos y pasiones forman el contraste dramático, con el convencionalismo artificioso de que se hallan rodeados la mujer infiel y el amigo ingrato de tantas obras en que se desarrolla, sin ninguna clase de respetos, la delicada cuestión del adulterio!

Shakspeare ha obligado á Walton á que le empeñe su palabra de honor de que ocultará á Yorick el secreto de la infidelidad de su esposa; pero éste, que se pasa el tiempo espiando, ha oído á Walton esta frase: «Yo no he faltado á mi promesa; Yorick nada sabe por mí,» frase que le atormenta sin tregua ni descanso, y de la que le pide explicación. Su rival calla, y él entonces para obligarle á hablar le recuerda la aventura de su juventud á la que ya Shakspeare ha hecho referencia en el primer acto.

Sigue un vivo diálogo en que Yorick intenta arrancar á su interlocutor el misterioso secreto; y Walton, por fin, ciego de envidia y coraje, olvida lo pactado y dice á Yorick que su mujer le hace traición.

Yorick, á quien la desgracia convierte de bueno en mejor, con tono cariñoso, con la ansiedad retratada en su arrugada cara, con la esperanza dolorosa reflejada en sus ojos y con el desaliento que se dibuja en su boca entreabierta, se humilla ante su esposa, se hace más viejo; pide no toda la felicidad, tan sólo desea una partecilla; se contentará en lo futuro con el gozo de tener á Alicia á su lado, de creerla angelical, de hacerla su hija, ya que el destino así lo quiere (6).

«Mira que pienso que me engañas. ¡Ah! *(Concibiendo esperanza halagüeña)*. Quizá ames á otro y no hayas declarado tu amor todavía. Siendo así, no vaciles en confesármelo. Humilde-

(6) Acto II, escena VI.

mente aceptaría yo el castigo de haber codiciado para esposa á quien pudiera ser mi hija; no con severidad de marido, sino con blandura de padre escucharía tu confesión; te haría ver la diferencia que hay entre el amor adúltero que regocija á los infiernos, y el conyugal amor que tiene guardadas en el cielo palmas y coronas; redoblaría mis atenciones y finezas para contigo, mostrándote engalanado mi afecto con atractivos á cual más dulce y poderoso; continuamente elevaría súplicas al que todo lo puede, para que no te dejase de la mano; y no lo dudes, gloria mía, luz de mis ojos; no lo dudes, Alicia de mis entrañas; conseguiría al fin vencer á mi rival, ganarme todo tu corazón, volverte á la senda del honor y la dicha; porque tú eres buena; tu pecho noble y generoso; caerás en falta por error, no por deliberado propósito; y conociendo la fealdad del crimen, huirás de él horrorizada; y conociendo mi cariño... ¡Ay, hija mía, créelo! á quien tanto quiere, algo se le puede querer.»

Yorick interroga á Edmundo y á su propia mujer para que le diga el nombre del seductor; él mismo fabrica y destruye sus sospechas, duda de Walton y hasta de Shakspeare. Pero el gran poeta responde á su acusación con una sonora carcajada. Yorick se convence de que no es el trágico inglés el que le deshonra, y arrojándose en sus brazos llora amargamente sus desventuras.

En el entretanto Edmundo ha propuesto á Alicia la fuga en un bajel que al amanecer se hace á la vela para remotos climas. Espanta á ésta tal proyecto; pero ante la fatal fascinación que en ambos produce la idea, la acepta como recurso extremo. De repente las súplicas del cómico se agotan; las lágrimas de su esposa y las palabras del execrable Walton han sido para él como la visión clara de la culpa infame que le ha sacudido su viejo cuerpo. La ira le yergue y le engrandece. Ya no será más el Yorick afable y resignado, sino el vengador implacable.

Desde este momento la ficción dramática queda convertida en viva realidad, y tanto en Yorick como en Alicia y en Edmundo, se ven confundidos en una sola entidad el personaje de invención y la persona verdadera. El acto tercero, que es bastante corto,

está dividido en dos partes, pasando la primera en el cuarto que Alicia y Yorick tienen en el teatro. Es un cuadro sumamente divertido en que se ve al azorado autor del drama nuevo, al traspunte, y en él se observan una serie de detalles tomados de la propia vida real. A cada momento se oyen estruendosos aplausos destinados á premiar la acertadísima ejecución de Yorick, de aquel incomparable bufón que desempeña el severo papel de Conde Octavio. Walton, que no imaginaba tal triunfo, está consternado, rabía de celos y arde en vehementísimos deseos de venganza, cuando nota que al retirarse de la escena Alicia y Edmundo, éste entrega á la señora de sus pensamientos una carta. Walton se escurre detrás de una cortina, mientras Alicia visiblemente conmovida lee el papel.

Walton sale luego sigilosamente de su escondrijo y quiere arrebatarle el billete; entera á Yorick de lo que ocurre, y ambos corren hacia la infeliz para quitárselo por la violencia. En fin, Walton consigue apoderarse de la maldita carta, aunque negándose á entregarla al ofendido esposo, que no puede detenerse un instante más, pues la función está interrumpida, el público se impacienta, el traspunte llama y el autor de la obra suplica y se desespera. Alicia *(Beatriz)* antes de salir á las tablas ha comunicado á Shakspeare la fatal noticia de su próxima fuga, y éste ha rogado y exigido de Walton que le devuelva el malhadado billete. Walton tiene que entregar en escena á Yorick una epístola, y para ello el traspunte le ha dado ya un pliego en blanco; pero llega el momento de salir á las tablas, y para escapar del compromiso en que le pone Shakspeare le entrega el pliego en blanco y se lleva la carta acusadora.

Ahora la semejanza de las dos situaciones es tal que se funden en una sola, que se desenvuelve y desenlaza doblemente, siendo los actores autores y los actores cómicos. La decoración cambia de pronto, y tenemos delante los ojos un magnífico salón en el palacio del Conde Octavio, en donde se representa el drama nuevo. Walton, que ejecuta el papel del traidor Landolfo, da á Yorick una carta, y en lugar de entregarle un papel en blanco pone en sus

manos el billete que Edmundo ha escrito á Alicia. Al enterarse Yorick del nombre del vil que le infama, se turba y desconcierta por un momento, pero continúa representando, y lleno de ira y de coraje, se aprovecha de todos los medios que el mismo drama le proporciona para vengarse. Substituyendo la realidad á la ficción, mata Yorick en el paroxismo del dolor á Edmundo *(Manfredo)*, al hombre que le ha sido preferido, mientras el público, tomando por imitación perfecta de la verdad lo que es la misma naturaleza, aplaude con frenesí. Yorick, que hasta entonces no ha podido representar más que personajes cómicos, con este triunfo se pone á la cabeza de los trágicos de su compañía. Los espectadores están maravillados. Mas pronto pasa la ilusión y todos se dan cuenta de la espantosa realidad.

El autor y los actores corren desatinados por el teatro. Shakspeare se adelanta hacia la orquesta, y temblándole la voz pronuncia estas palabras (7): «Señores, ya lo veis. *(Dirigiéndose al público, y hablando como falto de aliento y muy conmovido).* No puede terminarse el drama que se estaba representando. Yorick, ofuscada su razón por el entusiasmo, ha herido realmente al actor que hacía el papel de Manfredo. Ni es ésta la única desgracia que el cielo nos envía. También ha dejado de existir el famoso cómico Walton. Acaban de encontrarle en la calle con el pecho atravesado de una estocada. Tenía en la diestra un acero. Su enemigo ha debido matarle riñendo cara á cara con él. Rogad por los muertos. ¡Ay! rogad también por los matadores.»



La arquitectura de este poema escénico descansa, como acabamos de hacer notar, en el incidente dramático de convertirse los principales cómicos de la compañía de Shakspeare, de actores de un drama imaginario en actores de otro real, terrible y de palpi-

---

(7) Acto III, escena última.

tante naturalidad. Alguien ha dicho que rasgos similares se pueden fácilmente encontrar en las tragedias inglesas *Hamlet*, y *Jerónimo* de Kyd; en las francesas *L'Illusion comique*, de Corneille, en la *Femme de Tabarin*, én los *Pagliaci*, en el *Saint-Genest* de Rotrou, en uno de cuyos actos, en plena representación dramática interrumpe la profana representación el héroe de la obra, para abrazar el Cristianismo y abjurar de su error, pasando á ser mártir el histrión; y en el *Kean* de Dumas (padre), algunos de cuyos pasos, son mezcla de realidad y de representación, al retratar la vida interior de los cómicos y sus relaciones con el público, todo lo cual no es ajeno al desarrollo de la creación de que venimos tratando.

Sin embargo, la exactitud de esta observación no aminora, á nuestro juicio, en lo más mínimo, el sobresaliente mérito que merece Tamayo por *Un drama nuevo,* ya que en él todo sucede con razón suficiente, y en él la acción, los afectos, las emociones subyugan, interesando y conmoviendo progresivamente. Además de que, si bien es cierto que en el acto III hay dos acciones, como en las obras citadas, con todo, una de ellas no es como en éstas un recurso del poeta destinado á mover el drama, sino que forma también parte esencial de la acción general de la obra. El drama nuevo que los actores deben representar y la situación personal de los mismos, concuerdan de tal modo, que se confunden é identifican, como queda ya indicado más arriba, hasta el extremo de que cuando representan no fingen, y de que cuando hieren al parecer simuladamente, lo verifican realmente.

En *Un drama nuevo* Tamayo no es sólo un poeta inspirado sino también un profundo conocedor del corazón humano y de los recursos de la escena. Yorick, el principal personaje del mismo, reconcentra en estas breves palabras su pasión: «Toda la savia de la tierra alimentando una planta sola, todo el fuego del sol irradiando sobre un objeto nada más, tendría fuerza menos viva que el amor sentido en el otoño de la existencia, cuando antes no se amó, cuando ya no es posible amar otra vez.» El solo temor de perder el cariño de su Alicia, la sola idea de que pueda un día

llegar á serle infiel le espanta. Ya Shakspeare había pintado á Otelo radiante de felicidad, primero confesando su amor y acariciando á su compañera, y luego despertando de su sueño de ilusiones ebrio de coraje, ahogando con sus propias manos la vida de la que fué su mayor dicha. Tamayo en este drama ha descrito de mano maestra el durísimo tormento que contrista al viejo Yorick, que al igual que Otelo sufre un continuo torcedor en el corazón, desde el momento en que sospecha que su esposa no le ama. Cuando el recelo penetra en su corazón, la luz de su mente se ofusca y aterran su alma desolada, el irritado amor propio, la dignidad ofendida, el sañudo desamparo, la honra sacrificada, la ingratitud sonriente, el dolor del desdén... Tamayo nos ha dejado en Yorick el tipo del cómico ambicioso que tratando de pasar de comediante á trágico, en vez de conseguir la gloria, se estrella contra la deshonra y la desesperación. El desabrimiento de la duda, la intensidad de la amargura producida por los celos, la influencia en el ánimo de las intrigas de la envidia, y el combate entre el corazón sano y la mente enferma, están magistralmente descritos. Yorick es el hombre confiado, trabajador incansable, amoroso hasta lo indecible, noble de corazón, que se cuida únicamente de sus papeles y de poner á su esposa cerca de Edmundo á quien protege.

En este drama de caracteres y pasiones fundamentales, después de Yorick figuran Alicia en primer término, y Edmundo casi al mismo nivel. Alicia y Edmundo son culpables, pues se han confesado ya su cariño, y aunque sólo pequen en el pensamiento, criminal es su amor, porque es preciso conservar la pureza del alma. Su debilidad les impide vencer su pasión, pero su generosidad y un resto de gratitud les vedan consumar el delito sin remordimientos. La impresión profunda que en ellos ejerce la presencia de Yorick; el respeto y gratitud á que es acreedor; las alegrías y esperanzas casi infantiles que sienten al oír de boca de Shakspeare que si su voluntad es firme pueden dejar de amarse y aun olvidarse por completo; su amargo desconsuelo al ver que á pesar de sus promesas y sus propósitos no pueden desterrar del

corazón el recuerdo de sus amores; la sugestión que en el alma de Alicia produce la idea de la fuga á país remoto, idea que acepta cuando ya sin fuerzas para dominarse, se halla completamente pervertida; aquel ruin desenfreno impetuoso con que Edmundo se echa á reñir encarnizadamente con Yorick, cuando teme que si no logra hundirle en su pecho la espada, él acabará luego con la existencia de Alicia; todo esto y mucho más que nos es preciso omitir, retrata la fisonomía de esos amantes tan desgraciados y á la vez tan dignos de lástima y compasión. Su contextura trae á la memoria las parejas inmortales unidas por el amor, el sacrificio y la muerte, enumeradas en los fastos de la historia; nos recuerda á Pablo y Virginia á la sombra de los cocoteros de las Islas de Francia; á Graziella y su amante divagando en las playas inmediatas al golfo de Nápoles; á Atala y Chactas fugitivos, celebrando sus desposorios en los bosques americanos, alumbrados por la luz del relámpago y el fulgor del rayo; á Francisca y Pablo condenados por Dante á vagar eternamente en el espacio, víctimas inconscientes del amor de los sentidos; á Fausto y Margarita desviados por el espíritu maligno, del altar en que se bendicen las promesas mutuas de las almas; y á Romeo y Julieta desenvolviendo su idilio en medio de los horrores de las luchas armadas entre dos grandes familias italianas divididas por odios implacables. Alicia es el verdadero prototipo de la mujer sensible que, después de casarse sin amor, da con el hombre que vive en la propia casa junto á Yorick trabajando á sus órdenes y come el pan de su misma mesa; y Edmundo es el joven galán que sin querer salirse de un círculo estrecho, no conoce ni quiere conocer á otra mujer que la que se encuentra á su lado, guiado por una infame pasión.

Justifícase el vil proceder de Walton, que en algunas escenas toma aires de una grandeza verdaderamente trágica, teniendo presente que en sus mocedades fué traicionado por la mujer á quien adoraba; desde entonces ha sustituído en su pecho el amor á su esposa por el amor al arte, y así como antes estuvo celoso de ella, ahora lo está de la gloria. Con esto se explica la formación

de su carácter sombrío y rencoroso. Jamás se ha puesto mejor de relieve que en *Un drama nuevo* la malevolencia de la envidia y el encono de los celos de bastidores. El aplauso que recompensa á Yorick le hiere, y se venga de la injuria envenenando la vida de su rival.

La figura de Shakspeare es de mucha menos importancia que las tres antedichas; con todo, inspirándose Tamayo en el proverbio que dice «que el árbol se conoce por sus frutos,» en medio de las encontradas opiniones de los biógrafos de este poeta, que le presentan unos como hombre disipado y otros como hombre de muy recomendables costumbres, juzgó más prudente pintarle como un ser de nobles acciones y dotado de rectos pensamientos, en una palabra, delinearle conforme á sus obras, en las cuales nada se encuentra indigno de un hombre de buena fama. El ascendiente del genio es siempre inmenso, de lo que se colige que el autor de *Un drama nuevo* echó mano de este trágico para que con su talento y su ciencia lograra dominar á los que le rodeaban, y poder de esta suerte justificar plenamente la sumisión respetuosa que infunde á Yorick, Alicia, Edmundo y Walton.

Los otros tres personajes de la obra: el autor, el traspunte y el apuntador, tienen poquísimo relieve.

En la factura de toda esta joya literaria descúbrense primores y delicadezas que sólo un dramaturgo de la raza de Tamayo podía trazar. En el acto primero se verifica la exposición por modo feliz y poco común; los personajes quedan completamente perfilados, y los espectadores recordando aún las infinitas exclamaciones, las escenas delicadas, las figuras verdaderas, en una palabra, el mágico cuadro que ante su vista se ha desplegado, esperan con impaciencia el acto segundo. No quedan las esperanzas de un deleite artístico frustradas, por cuanto esta jornada es tal vez la mejor del drama. En ella parece que el autor se propuso acumular las dificultades, para tener luego el placer de vencerlas. El movimiento de las figuras y las emociones de los personajes van en aumento, rayando el interés dramático á inconcebible altura. La naturalidad de los efectos de la escena segunda entre

Walton y Yorick y la octava entre éste y Alicia, en cuya alma batallan el cariño, el respeto y el amor apasionado, llaman poderosamente la atención.

El tercer acto puede calificarse de tragedia; en él, la falta de energía de los amantes para evitar su mutua presencia, la carencia de resolución bastante en Edmundo para renunciar al amor de Alicia, y en ésta de valor suficiente para confesar noblemente sus desventuras á su esposo, á su padre, cuyo verdadero amor se hubiera fortalecido con la desgracia, ocasionan la original é imprevista catástrofe. Aquellos cómicos sin saberlo y representando una historia igual á la suya, de histriones se han convertido en autores; al concluir Shakspeare de participar al público que la representación no puede continuarse porque Yorick ha herido á Edmundo, es tal la impresión de verdad que esto produce á los espectadores que siempre son varios los que toman este final como real (8).

Esta obra bien pensada, de correcto estilo y hermosa por tantísimos otros conceptos, ofrece la particularidad de estar escrita en prosa y en verso. Esta combinación es muy acertada, sobre todo desde que aprovechó Tamayo únicamente el artificio del metro para el segundo cuadro del último acto. La prosa es clara, expresiva y sentenciosa, y el verso, como puede juzgarse por la siguiente muestra, rotundo y brillante. Véase si no la tirada que pone Tamayo en boca del cómico indignado, explosión soberbia de cólera tremenda y de un empuje formidable (9):

¿Con qué eres tú el villano,
Tú el pérfido y aleve,
Tú el seductor infame que se atreve

---

(8) *Revistas dramáticas* de Julio Nombela y José Fernández Bremón, insertas en *La Epoca* de 13 y 24 de Mayo de 1867 la primera, y la segunda en *La España* de 28 del propio mes y año.

(9) Acto III, segunda parte, escena única.

Á desgarrar el pecho de un anciano?
¿Tú, desdichado huérfano, que abrigo
Debiste un día á mi piadosa mano,
Que al par hallaste en mí padre y amigo?
¿Tú me arrebatas la adorada esposa?
¿Tú amancillas mi frente?
¡Ya con acción tan noble y generosa
Logró admirar el hombre á la serpiente!
Y á fe que bien hiciste.-¡Por Dios vivo!
Que este pago merece quien iluso
Creyó deber mostrarse compasivo,
Y en otro amor y confianza puso.
No; que aun viéndome herido y humillado,
Mi hidalga confianza no deploro.
¡Para el engañador mengua y desdoro!
¡Respeto al engañado!

¿Y qué diremos de su moralidad? Oigamos á D. Alejandro Pidal (10): «Hallo yo esta moralidad en seis maneras: Primera; porque todo su plan, ejecución y desenlace van encaminados contra el adulterio, carcoma de la familia que es piedra angular de toda sociedad cristiana; y como la literatura fué y es causa de que tan negro crimen pasara plaza de leve y disculpable culpa, justo y equitativo me parece que la literatura enmiende sus propias faltas, como pecador arrepentido y reparador obligado. Segunda; porque todas las culpas con que están manchados los personajes de este drama, son culpas hijas del extravío de las pasiones á que, como hombres, estamos sujetos después de la caída de nuestros primeros padres, y nunca de las perversas naturalezas, de los inverosímiles monstruos que hacen el mal por el solo placer de ha-

(10) *La Cruzada. Revista semanal de ciencias, literatura y artes. Madrid, 5 de Mayo de 1867. N.° 10, año I. El Drama nuevo.* Epístola literaria á... Cándido, por Alejandro Pidal y Mon.

cerlo, deleitándose en su plan y complaciéndose en su ejecución, quedándose después serenos é impasibles en medio de sus víctimas como pudiera hacerlo el mismísimo demonio, regalo triste de esa literatura falsa y pesimista de Sué y Victor Hugo, y cuyos resultados y consecuencias lógicas de sus falsas premisas hállanse consignadas en la estadística creciente de suicidios, duelos, adulterios y prostituciones. Tercera; porque á riesgo de pasar plaza de *obscurantista* y de *místico* ha considerado el adulterio el autor del drama en cuestión, no sólo bajo su aspecto humano del honor y de la moral, sino también bajo el punto de vista sagrado de la religión y del dogma. Cuarta; porque el vicio queda castigado y no impune, como acontecer suele en las producciones con que de allende los Pirineos nos regalan y que envenenan la atmósfera de nuestro teatro. Quinta; triste es decirlo, porque no está manchado con ninguno de estos chistes de mal gusto y peor limpieza con que, por arrancar carcajadas al vulgo, á trueque de encender las mejillas del que no lo es, salpican muchos autores, aun de los más escogidos, sus obras literarias. Y sexta y última; porque está henchido de breves y compendiosas cuanto sublimes sentencias, entre las cuales figura el curso de moral comprendido implícitamente en las palabras con que finaliza: «Rogad á Dios por los muertos. ¡Ay; rogad también por los matadores!»

* * *

Algunos reparos, aunque muy leves, se han puesto á *Un drama nuevo;* vamos, pues, á hacernos cargo de todos ellos, desechando los que á nuestro juicio no tienen sólido fundamento é indicando los que en realidad constituyen pequeños lunares.

Se ha dicho que Yorick, Alicia y Edmundo carecen de verosimilitud, porque los cómicos del tiempo de Isabel de Inglaterra no poseían por lo general las virtudes que los personajes del drama manifiestan aun en sus mismos extravíos. Este defecto encajaría si en vez de denominarse este poema *Un drama nuevo* se rotulase *Los cómicos.* Tamayo no pensó, imaginando los caracte-

res de Yorick, Alicia y Edmundo, en estudiar las costumbres de los histriones ingleses, y su objetivo era llegar á la situación allí determinada por el drama nuevo.

¿Debe tenerse como un defecto la consideración de que fundándose la acción de *Un drama nuevo* en el amor de una actriz inglesa del tiempo de Shakspeare, eran en aquel entonces en Londres las actrices del sexo fuerte? No, porque al autor le hubiera sido muy fácil localizar la fábula en cualquiera otra nación y época (11).

¿Es cierto, que si bien esta creación está pensada con mucho arte, hábilmente comprendidos los afectos que en ella luchan y expresados con verdad y gran talento, el autor sintió poco al escribirla? Conociendo el temperamento ardiente y vigoroso de Tamayo no sabemos por que razón no tuvo que identificarse con sus personajes al darles vida, cuando éstos con sus alegrías y sus tristezas tan hondamente conmueven á ignorantes é ilustrados.

Dicen otros que quita la naturalidad de algunos rasgos y disminuye parte del efecto de algunas situaciones, el lenguaje académico y cierto hipérbaton de que se hace uso en la obra, con alguna frecuencia. Creemos, como cabalmente se ha dicho y se ha repetido, que una de las mayores bellezas de *Un drama nuevo* es lo puro y castizo del lenguaje, la corrección de la frase, la propiedad de las palabras, lo clásico del giro, que sin afectación ni estudio se conservan sin decaer desde el principio hasta el término de la acción.

Los verdaderos tildes pueden reducirse á que, al confesar en el primer acto los dos amantes á Shakspeare su culpa, lo hacen con demasiado orden y como si no estuviesen agitados por tan arrebatadora pasión; que el carácter del autor de *Un drama nue-*

---

(11) *Del poema dramático y género teatral de fantasía, en Inglaterra, España, Francia, Alemania, Rusia, Polonia, Italia,* etc., *seguido de un Apéndice en que se examina el Teatro Libre de Victor Hugo. Impresiones y esbozos de crítica.*—Tomo I. *Inglaterra y España.*—Madrid 189... por D. Ignacio de Genové y de Balle, págs. 320-329.

vo es demasiado grotesco para que luego resulte un final tan excelente como es el de la obra que acaban aquellos cómicos de representar; que la escena de Walton y Alicia en el tercer acto no es de recomendable gusto, y por último, que no se comprende como estando tan ávido Yorick de apoderarse de la comprometedora carta, se resigne á que se la guarde Walton, retrasando de este modo el descubrimiento del nombre del infame.

En resumen: aparte de ligerísimas incorrecciones, *Un drama nuevo,* por la riqueza del diálogo, la belleza y sublimidad de las ideas, la magnitud del argumento y la impetuosidad y grandiosidad de las pasiones, es considerado, con sobrada razón, por muchos graves literatos como la creación más acabada de la Melpómene española del siglo XIX.

*
* *

El colosal triunfo alcanzado por Tamayo con *Un drama nuevo* no le impidió arreglar al castellano una obra ajena: *Le feu au couvent,* de Barriere. Los hidalgos propósitos que abrigara al escribir el gracioso y sencillo proverbio en tres actos *No hay mal que por bien no venga* (12), los sintetiza en estas hermosas pala-

---

(12) *No hay mal que por bien no venga. Comedia en tres actos* (prosa). *Obras de D. Manuel Tamayo y Baus.* T. IV, págs. 287 á 390. Reparto en el estreno de la obra, representada en el teatro de la Zarzuela á 23 de Diciembre de 1868: *Luisa:* Teodora Lamadrid.—*Enrique:* Victorino Tamayo y Baus.—*Julián:* Emilio Mario. —*Un anciano:* José Izquierdo.—*Una joven:* Dolores Franco... Va dedicada «Al señor D. Aureliano Fernández Guerra y Orbe, que según parece, vive hoy, y de quien pudiera creerse, por la profunda erudición y gallardo estilo de sus obras, que había vivido en el siglo XVI, Joaquín Estébanez.» Lleva la siguiente *advertencia:* «Por el nudo principal de la acción, por las situaciones que de él resultan, por el desarrollo de los caracteres, por la pintura de los afectos, por el diálogo, puede estimarse original esta comedia, á juicio de su autor; si bien para componerla ha tenido presente una pieza en un acto del teatro francés, titulada *Le feu au couvent,* cuyo argumento es como sigue:

bras del final de la comedia (13): «No existe júbilo mayor que el de una alma enferma cuando recobra la salud. ¡Qué ceguedad la nuestra! A la menor molestia del cuerpo, ya está uno asustado, y al momento se pone en cura, y bebe con afán la más negra pócima, y deja con resignación que le pinchen y le sajen, y le hagan pedazos, y todo sacrificio parece pequeño para conseguir que vuelva á su estado natural este montoncillo de tierra. Y aunque el alma adolezca de gravedad, y aunque empeore, y aunque llegue á estar en peligro de muerte, no se le aplica ni el más suave remedio, no se repara en ello siquiera; y si por fin luego ha de curar, nada menos se necesita sino que venga á curarla Dios con todo su poder infinito. Y uno es el que lo paga. Porque ¿hay nada que aflija tanto como hacer mal? ¿Hay nada que alegre tanto como hacer bien?»

A este consolador y elevado pensamiento se agrega una forma literaria correcta, una frase castiza, un elegante estilo, y un sinnúmero de imágenes ingeniosas. Con tres únicas personas consigue el poeta sus propósitos. Enrique, joven viudo y calave-

---

Destruido por un incendio el convento en que estaba Adriana, hija de Pablo d'Avenay, llega ésta inopinadamente á casa de su padre, que vive entregado á la disipación, y aquel mismo día ha de batirse con un brasileño, querido de cierta mujer á quien él y un ruso galanteaban. Aconséjale Adriana que se case con una señorita huérfana de un general, que era maestra en el convento, y la había prodigado las atenciones más cariñosas. D'Avenay teme que su hija se entere de sus desórdenes y deplora tener que arriesgar su vida en un desafío. Se va, sin embargo, dejándola con su amigo de Mériel, joven también muy disipado, á quien conmueven la belleza y el candor de Adriana; y cuando ésta adivina que su padre ha ido á batirse, vuelve D'Avenay diciendo que en el lugar de la cita no ha encontrado á nadie. Otro amigo suyo había provocado á su adversario y reñido con él para que D'Avenay no ganase la apuesta de que se batiría seis veces durante un año. Este amigo, herido ligeramente en el duelo, refiere que la querida del brasileño ha huido con el ruso. D'Avenay ofrece á su hija que se casará con la maestra del convento si ella se casa con de Mériel, y Adriana accede sin dificultad á que se cumplan los deseos de su padre.

(13) Acto III, escena última.

ra, que sólo atiende á la satisfacción de sus apetitos carnales; Julián, su amigo, hombre entregado en cuerpo y alma á los estudios filosóficos y que se tiene por un pozo de ciencia, por un ingenio peregrino; y Luisa, muchacha de dieciocho años, hija del primero. Viven ambos amigos solos en una misma casa, en la más completa armonía, á pesar de ser muy diferentes en gustos.

En el primer acto Enrique, que además de ser padre de la colegiala lo es de otra criatura, participa á Julián que la seducida madre de este desgraciado ser le ha avisado que irá á visitarle. Cuando el libertino y el filósofo ateo creen que va á presentarse Matilde, la mujer abandonada, se encuentran con la atolondrada Luisa, que ha huido del pensionado, juzgando que á su edad no debe estar en otro sitio más que en la casa de su padre. La jovencita trae ciertas ideas inadmisibles acerca de los derechos de su sexo, inspiradas por el libro *La mujer á la luz de la filosofía,* que acaba de dar á la publicidad el camarada de Enrique. Luisa al enterarse de que el autor es aquel caballero que tiene en su presencia, se enamora de él. Óyese en esto un terrible estrépito de voces é imprecaciones en la escalera. Matilde, que acudía á la cita con su hijo en brazos, ha sido seguida por su padre que amenaza de muerte al seductor. Entonces Enrique confía á Julián, por unos momentos, la custodia de Luisa, empeñada en conocer el nombre del que ha deshonrado á aquella pobre mujer. Enrique, para evitarse el bochorno de aparecer culpable ante los ojos de su hija, carga la culpa á Julián, á quien desde entonces cobra cierto miedo la chicuela. Por último, Enrique se queda solo, y armado con una pistola abre la puerta, apareciendo el furioso viejo el cual empuña en su diestra una espada, que deja caer al observar que el libertino se dispone á defenderse.

En el segundo acto, Enrique refiere á Julián que el padre de Matilde, para obligarle á reñir con él, le ha puesto en la cara la mano, y que han concertado un duelo á pistola, colocándose á diez pasos el uno del otro, con facultad cada cual de ir ganando terreno y de hacer fuego sobre su adversario cuando lo estime conveniente. La inclinación de la colegiala al filósofo, no dis-

minuye con la idea de que Julián sea padre de aquel niño que acaba de encontrar en una de las habitaciones de la casa, antes aumenta progresivamente. Conmuévese de dolor al creer que el hombre que por primera vez ha hecho latir de amor su corazón es malo y digno del más odioso aborrecimiento. Julián, aunque traspasado de dolor, continúa fingiéndose padre del recién nacido. Al final del acto preséntase pálida y desencajada Luisa, porque teniendo en brazos al niño le ha sentido extremecerse, y luego le ha visto quedarse con la boca torcida y los ojos en blanco. Enrique se descubre entonces, pues grita con espontáneo é irresistible impulso: ¡Mi hijo se muere!

En la última jornada, Enrique ha reflexionado que no tiene derecho á quitar, en el proyectado desafío, la vida al infeliz á quien ya ha arrebatado el honor. Persuadido de que aquel anciano ha de matarle, encarga á Julián que se quede con su hija, que la respete y que la prepare á recibir el funesto golpe que la amenaza, rogándole que en cuanto se vaya lean una carta de despedida que para los dos deja escrita. En este papel dice á Luisa, que ha adivinado que ama á Julián, pero le manda que se aparte de él, pues no cree en la virtud ni en Dios. Oportunamente acude un recuerdo al alma del impío; su madre, cuya memoria conserva con respetuoso cariño, murió cinco años antes al toque de oración; y mientras Luisa le atormenta con sus reflexiones, y más aún con sus repetidos juramentos de no unirse jamás con un ateo, se oye el melancólico tañido de la campana que invita á los fieles á la oración de la tarde (14). «¡No cree en Dios!» dice Luisa, al filósofo ateo. «Y ¿á quién reza usted por su madre?» «No brotan flores en el corazón del impío. No puede amar á nadie el que no ama á Dios,» continúa la carta del padre que va á la muerte. «Huye, Julián, de la inocencia, que tranquila va camino del cielo. Huye, hija, de la impiedad, que te arrastrará á una senda de inacabable augustia.» Julián arrodillándose anegado en llanto exclama:

(14) Acto III, escena IV.

«¡Oh, madre mía; tú me enseñaste á creer! ¡Hállase uno luego con los necios y los malvados, que agitándose en todas partes y á todas horas dando voces, logran persuadir á los demás de que sólo ellos son el mundo, y por miedo á su mofa siente uno vergüenza de ser bueno, y para merecer su alabanza quiere uno ser malo; y al fin se llega de este modo á la más repugnante de todas las degradaciones, á la más infame de todas las caídas; á envilecerse adrede por vanidad!» Luisa, al fin, le coge de su mano, en el momento en que se presenta Enrique sano y salvo, contando que el lance no se ha verificado, porque su terrible adversario al tener noticia de la muerte de su nieto, se ha conmovido hasta desmayarse, borrando la mancha de la bofetada con un beso paternal, y conviniéndose también el casamiento de Enrique con Matilde.

El simpático carácter de Luisa está perfectamente sostenido durante la obra, y revela una vez más á Tamayo como profundo conocedor del corazón humano. El de Julián no es tan perfecto; aquel hombre que en el colmo de su endiosamiento se cree conocer perfectamente todo lo que atañe al universo mundo, tan lleno su cerebro de errores inmorales y religiosos, cambia de conducta, abjura de todos ellos y se enamora súbitamente desde que llega la colegiala á vivir en su misma casa. En el de Enrique no se advierten tales contradicciones. Los finales de los actos son dignos del maestro de los desenlaces dramáticos de *Un drama nuevo*. El interés y la intención no decaen un momento, sollozando ó riendo el público, según conviene al autor. Considerado, por tanto, *No hay mal que por bien no venga,* á la luz de la estética y del arte, vemos que no hay nada que en él repugne con lo substancial de una composición dramática.

*
* *

Dos años iban á cumplirse de que Tamayo no había dotado á la Talía española con ninguna nueva producción, cuando al fin decidióse á romper su largo silencio y á enriquecer el Teatro moderno con una obra más.

Los hombres de bien (15) es un drama de tesis al par que una acerada sátira en la que se hacen visibles los estragos de la pasividad, tolerancia y falta de carácter ante el error y la relajación de la voluntad. En él se toma de la vida moderna y se fustiga con desenfado cierta llaga gangrenosa muy extendida; se pone de bulto, con alguna aspereza, la especie de convencionalismo que permite ostentar el título de personas de bien á muchas que no lo son. Tamayo quiso dar relieve á la bajeza de aquellos mal llamados hombres de bien, que se contentan con lamentar los vicios de la sociedad, sin valor para oponerse á ellos, prefiriendo una inacción y una indiferencia punibles. Estos hombres egoístas aparecen incapaces de prestar amparo al que lo necesita, y confiesan que deben contemporizar con los pillos y malvados para librarse de sus enemistades. Por la misma razón se los ve adular al malvado que se distingue por sus acciones infames, y consideran como un loco al que en bien de la humanidad les hace frente y procura su exterminio. Es una obra al modo de la comedia griega que, si bien severa, inexorable, patriótica y elevada en su objeto moral, en su fondo era implacable, violenta, dura y aún con ribetes de insolente.

Dados los vientos que corrían cuando por vez primera se representó, era de creer que la índole de *Los hombres de bien* satisfaría las exigencias de la crítica moderna y de los espectadores, para la generalidad de los cuales el poema dramático ha de concentrarse á la mera reproducción de lo que se denomina *realidad viviente*. Sin embargo, no fué así; á pesar de encerrarse esta obra

(15) *Los hombres de bien. Drama en tres actos* (prosa) *de D. Joaquín Estébanez. Obras de D. Manuel Tamayo y Baus. ob. cit.* T. IV, págs. 391 á 521. Reparto en el estreno de la obra, representada en Madrid en el teatro de Lope de Rueda (Circo de Paúl), el 17 de Diciembre de 1870, á beneficio de D. Antonio Vico: *Don Lorenzo de Velasco:* Parreño.—*El Conde de Boltaña:* Fidel López.—*Juanito Esquivel:* J. García.—*Leandro Quiroga:* Reig.—*Damián Ortiz:* Vico.—*Adelaida:* Srta. Castro.—*Andrea:* Mendoza Tenorio.

en la esfera de las corrientes del gusto actual, ya que en ella su autor casi prescindió del idealismo poético que engendra de consuno la elevación del pensamiento y la exaltación de la fantasía, y se limitó únicamente á reproducir lo que pasaba ante sus ojos, no fué aplaudida como debía serlo por su bondad intrínseca. Los vítores los prodigaban las gentes que acudían en aquel entonces á los coliseos, tan sólo á los autores que dándose aires de genios extraordinarios proclamaban que hay *tantas morales como individuos,* y á los que dejándose llevar de un pesimismo destructor, tan estéril para el bien como fecundo para el mal, animaban sus poemas con la copia del viciado y corrompido mundo que tan superficialmente estudiaban.

Con la resurrección del romanticismo melodramático teatral del Sr. Echegaray se interrumpen, según afirma Ixart, las tentativas de Enrique Gaspar con *Las circunstancias, La levita, Don Ramón y el Sr. Ramón, El estómago,* y la misma tendencia de Tamayo en obras, como *Los hombres de bien,* últimos ejemplares del período anterior, donde se acentúa el propósito de romper con las convenciones aceptadas, comunicar semblante de vida, movimiento de realidad á las figuras y á la acción; dar un nuevo paso en el uso de la prosa hablada, del lenguaje usual, y ahondar más en los conflictos íntimos de nuestra época, hasta incurrir en cierta censura cáustica, sequedad y aridez.

El protagonista de este drama, el pobre, generoso y austero Damián Ortiz, en quien se apoya la estructura de la fábula, está destinado á simbolizar el buen sentido, que no acierta á explicarse por qué se considera como hombres de bien á personas sin delicadeza, y á los bribones y criminales. Es el personaje que sirve á Tamayo de *medium* para encararse con la sociedad presente y decirle altas y fortalecedoras verdades, que si no acarrearon al autor satisfacciones humanas, le proporcionaron la íntima satisfacción del deber cumplido. Entre el alma del escritor y la del tipo á quien diera vida, establecióse tal intimidad, que bien puede afirmarse que Damián Ortiz y Don Manuel Tamayo son una sola

y misma persona. Estima Damián que (16): «El síntoma funesto de las sociedades modernas no es que en ellas haya tunantes; siempre los ha habido. El síntoma funesto es que no haya hombres de bien,» y si los hay son «hombres de bien vergonzantes, que ni siquiera se atreven á serlo á cara descubierta; que rechazando con espanto el papel de actores, aceptan gustosos el de cómplices en las obras de iniquidad. Entre el bárbaro asesino y el vil que le guarda las espaldas; entre el verdugo y su ayudante, me quedo sin ninguno. La excepción confirma la regla, ya no hay más que bribones.» «Bribones activos y pasivos: unos que hacen y otros que dejan hacer.» «Son tan cobardes los hombres de bien que ahora se estilan, que no parece sino que el miedo es compañero inseparable de la virtud, ó que nadie se mete á bueno sino cuando no se atreve á ser malo.» «Si de uno de estos dos inmensos bandos que constituyen hoy la mayoría de la sociedad, malvados capaces de todo y hombres de bien incapaces de nada; si de los unos ó de los otros es lícito esperar algo bueno, espérese de aquellos que siquiera tienen fe en el mal: ¡nada puede esperarse de los que en nada tienen fe! Ardiente enemigo de Jesús cuando frenético de rabia le perseguía, cae á tierra adorándole y es el Apóstol de las gentes; los hombres de bien han tomado como modelo á Pilato, y para los Pilatos no hay redención.» Ama y respeta la prudencia cuando es aquella virtud que enseña á discernir el bien del mal para seguir el uno y huir del otro; no cuando es, como sucede con frecuencia, la esposa aparente del bien y la poco disfrazada concubina del mal; no cuando es hipócrita escudo del indiferentismo ó máscara ruin de la cobardía. Hay que luchar; el amor al bien no puede ser platónico.

Por lo enunciado se conoce claramente el concepto poco lisonjero que merecía á Tamayo la sociedad de su tiempo. Es cierto, por desgracia, que los *prudentes según la carne,* como los llamaba San Pablo, abundan que es una maldición. ¡Cuántas de

(16) Acto I, escena IV.

las personas decentes, de los hombres de bien actuales, parecen destinados á hacer con la honra, la dignidad, la tranquilidad y la dicha ajena, lo que Pilatos hizo con el Salvador! ¡Defienden tímidamente lo noble, santo y justo; pero en cuanto ven amenazados sus intereses ó comprometida su seguridad, ya se los ve lavar las manos, soltar al infame Barrabás, y entregar la víctima á los insultos, tiranía, perfidia y furor de sus verdugos!

Al levantarse el telón, los hombres de bien, las esculturas de carne, D. Lorenzo de Velasco, modelo de honradez, al decir de sus amigos; el Conde de Boltaña, ilustre título de Castilla, y Juanito Esquivel, buen muchacho según el relajado criterio con que el mundo juzga, instalados en la magnífica casa de campo del primero, laméntanse amargamente del estado en que se encuentra la sociedad contemporánea, con la familia desmoralizada, la justicia atropellada, la impiedad entronizada, corrompidas y desequilibradas todas las clases, y dominándolo todo los malvados; en tanto que ellos, los hombres de bien, sólo odios, rencores y desprecios reciben en pago de sus desvelos. Pero D. Lorenzo, aunque opulento y de alma sensible, tiene una hija; y si bien pudo librar á un hombre de la deshonra prestándole unos miles de reales, no lo hizo porque los hechos, si no están regulados por la prudencia, los más heroicos no son más que simples calaveradas; el Conde goza también de excelente fortuna, aunque no tan envidiable como la de su anfitrión; tiene cinco hijos muy monos y bien criados, y aunque figurando como miembro del Consejo de Administración de la Sociedad de crédito titulada «La maravilla,» pudo impedir algunos fraudes y picardías, se vió precisado á callar y hacer la vista gorda, porque no era cosa de que perecieran de hambre aquellos angelitos; Juanito, tiene mamá, cuyos mimos han pervertido la naturaleza de su hijo; y aunque en cierta ocasión pudo impedir un crimen, en vez de mediar en él, cerró los ojos, apretó el paso, y se encerró en su casita en donde rezó y lloró á lágrima viva por la víctima.

El espléndido D. Lorenzo tiene otro huésped: Leandro Quiroga. Indiferente y extraño á todo cuanto merece verdadera-

mente llamar la atención de un ser racional, es Quiroga el acabado prototipo del hombre que se pasa la vida seduciendo y engañando á las mujeres; comentando la crónica escandalosa del gran mundo; las insignificancias de los círculos de *buen tono;* entendiendo en todo lo que atañe á la *buena sociedad*... Es de aquellos hombres que todo lo saben, todo lo poseen, todo menos estas tres cosas: la Religión en que han nacido, su dignidad de hombres y la noción de sus deberes. Está entrampado hasta los ojos, pero vive como un príncipe; porque, como dice Damián, la piedra filosofal buscada en vano por los alquimistas, ha sido al fin hallada por los tramposos: la piedra filosofal es el dinero ajeno. Entonces, se preguntará: ¿por qué se le respeta, estima, y, en una palabra, por qué hombres de semejante jaez están bien mirados en el mundo? porque, como dice Damián: «En cada época hay un tipo de moda: el poeta, el filósofo, el soldado, el fraile, el caballero... Y ahora el tunante es el último figurín.» ¿Y quién no conoce algún Quiroga? Fué de empleado á Puerto-Rico y tuvo que regresar á España bajo partida de registro, y entonces le hicieron... oficial de Secretaría, Gobernador, Director... Vive de milagro, porque milagro es vivir sin tener que gastar. Iba á Francia, pero se detuvo en Irún para hacer una visita á D. Lorenzo; éste le invitó por pura fórmula á pasar unos cuantos días en su compañía, y aquél aceptó el ofrecimiento.

La preciosa Adelaida, la hija única de D. Lorenzo, es una creación maravillosa, original y diferente de todas las que había concebido hasta entonces el autor de *Un drama nuevo*. Preséntase en escena leyendo *La vida de Jesús*, por Renán. Esta sola circunstancia basta para formarse idea de su *esmerada* educación. Se instruyó en Inglaterra; es el portento de Madrid; su elegancia compite con su hermosura; los más hábiles ginetes jamás consiguen dejarla atrás; en el piano es una notabilidad; en París la toman por francesa, por inglesa en Londres, por italiana en Roma; conoce de literatura, política é historia; habla todas las lenguas conocidas; todo lo sabe... menos respetar á su padre. D. Lorenzo entiende que los padres no deben ir contra la corriente del mun-

do, y que él ha obrado perfectamente no criando á su hija al estilo antiguo.

Ya se ve que se trata de una *familia naturalista* ó indiferente, de esas que no cumplen otro fin que alimentar á los hijos, y darles una carrera, profesión ó ilustración á la moderna; como si la esfera del hombre no fuese más grande ó la misión de la familia fuese tan pequeña. Por eso, cuando D. Lorenzo empuña el cetro sagrado de la autoridad paternal, su hija no le respeta, porque no le ama. La cohesión inquebrantable que el amor cimenta, enlaza y corona entre los padres y los hijos, y que es la base de la paz y de la fuerza, del orden y de la prosperidad de la sociedad doméstica rectamente organizada, en la de D. Lorenzo no existe.

Muchos fueron los que á Adelaida amaron, pero ella se rió de todos; por eso es llamada la niña de piedra. Su burla hundió y desacreditó á un hombre de mérito, que tuvo en la cumbre del poder la flaqueza de aspirar á su mano; quísola un pintor que amenazaba robar laureles á Murillo, y heló su burla primero su inspiración y después la sangre de sus venas. Aquella alma orgullosa, fría como el mármol, llegó á la edad de los 25 años sin que su corazón hubiese dado un solo latido de amor, y al despertar, ¿á quién amó? ¿al más rico, al más ilustre, al más hidalgo y bueno? No: sino al hombre más digno de su odio y desprecio, al hombre que tenía que cubrirla de luto y vergüenza, al canalla Quiroga.

En vano es que el secretario y ayuda de cámara de D. Lorenzo, Damián Ortiz, haga ver á su indiferente amo que es de mala educación alternar con gente tan baja y soez como aquel grandísimo tunante, y consentirle y reírle las blasfemias y herejías que se le ocurren; esto sin perjuicio de que luego privadamente con sus amigos, el Conde y Juanito, maldiga y reniegue de su estampa. Pero es preciso dejarle decir, y luego reír sus procacidades, porque exasperándole diría más.

Entretanto Quiroga — que se casó secretamente en América, y está separado de su mujer, cosa que sólo sabe D. Lorenzo — trata de seducir á Adelaida; mas no queriendo representar *la*

farsa de jurar amor y fidelidad en el templo de un Dios en quien no cree, le propone que huya con él y sea su querida. Un resto de honradez, quizá su propia soberbia, encienden é irritan la indignación en Adelaida, replicándole que con el amor que le pide pueden quizá en otros pueblos del mundo amar las mujeres sin oprobio y deshonra, pero que en España todavía este amor tiene distinto nombre: se llama prostitución y delito.

Cerca de la regia posesión, en que se suponen desarrollarse los acontecimientos, vive en humilde casita un paralítico, atendido únicamente por su piadosa hija Andrea. Desde el instante en que Quiroga vió á la aldeanilla, arde en deseos impúdicos, y sin respetar los deberes de la hospitalidad con que le brindara don Lorenzo, la corteja con el mayor descaro. Cierta tarde la coge desprevenida cerca de su casa, la abraza insolentemente y le da un beso. El espanto y la vergüenza se apoderan de la pobre niña; el enfermo tiembla y llénase de coraje ante la inminente desgracia que amenaza á aquel pedazo de su corazón, á quien no puede prestar, por su triste estado, el menor socorro, aunque gracias al poder sobrehumano de su voluntad recobra por milagro momentáneas energías, y se pone en pie.

Damián, vista la gravedad de los sucesos, propone que se arroje inmediatamente de allí á Quiroga; y al notar el espanto que su proposición produce en D. Lorenzo, en aquel hombre de bien, que aun ayudado por él, por el Conde y por Juanito, no se atreve á luchar contra un tunante, exclama: «¡Vive Dios que los cien gallegos que se dejaron robar porque iban solos, tenían á quien parecerse: á los hombres de bien!» Cruel latigazo con que Tamayo cruza la cara de la vil hipocresía.

Mientras Damián procura convencer á D. Lorenzo que despida para siempre de su casa á Quiroga, antes que deshonre á Andrea y mate á su anciano padre, llegan escandalizados y sofocados el Conde y Juanito, y cuentan que por el paseo han encontrado á la hija del infeliz baldado y que Quiroga se ha ido corriendo tras ella. A pesar de que en aquellos alrededores nadie puede prestar socorro á la muchacha, ellos se han contentado

con escandalizarse y regresar pronto para referir el caso, y únicamente Damián, cojo y tullido, corre á amparar á la inocencia perseguida.

Al comenzar el segundo acto Andrea se encuentra en casa de D. Lorenzo, volviendo en sí de un desmayo muy fuerte que le acometió, cuando perseguida por Quiroga fué defendida por su fiel perro Leal, que aquél, furioso, atravesó de una estocada. Los tres hombres de bien, entre caramelo y caramelo, cigarro y cigarro, polvo y polvo, maldicen á Damián, que les ha traído á la niña, á fin de que su padre no la viese en aquel deplorable estado.

Al retirarse Andrea, repuesta ya del pasado susto, los hombres de bien acuerdan que hay que hacer algo en su favor, para evitar la desdicha que le amenaza. Llega Quiroga, y todos los bríos de D. Lorenzo, el Conde y Juanito, ruedan por los suelos á la vista del estoque ensangrentado con que aquél acaba de dar muerte al pobre animal. Increpan, por último, á Quiroga, que asombrado de tanto arrojo saca á relucir los trapitos sucios de aquellos desventurados. El recuerdo de una jamona que no vale dos cuartos, mujer de un amigo de D. Lorenzo, descompone á este infeliz y le hace huír, temeroso de que la lengua de Quiroga acabe con la buena fama de su hombría de bien; una modistilla muy salada es causa de que el Conde huya también arrepentido de haberse metido en camisa de once varas; una viuda de alta clase, muy llena de piezas y remiendos, rinde á discreción al seráfico Juanito, que hace firmísimo propósito de no meterse nunca más á redentor.

Quiroga piensa que la hija de D. Lorenzo estará celosa, estará ciega de furor, y una mujer furiosa está casi vencida. De la vigorosa defensa, del análisis minucioso y apologético que escribió D. Ramón Nocedal (17) de *Los hombres de bien,* tomamos lo si–

---

(17) Tanto porque juzgamos imposible superar el trabajo consagrado por don Ramón Nocedal á *Los hombres de bien*, inserto en *La Ciudad de Dios* (Año II, T. V.

guiente: «Sería empeño temerario dar idea de esta escena, que es la quinta del acto segundo. Yo no recuerdo nada semejante en las obras dramáticas que con más justicia son admiración y asombro del mundo. Si el autor de *Virginia, Lo positivo, Lances de honor* y *Un drama nuevo* no hubiera ya conquistado el primer lugar entre los autores dramáticos antiguos y modernos, la soberbia figura de Adelaida y esta magnífica escena bastarían para adjudicárselo; bien que ni de esta escena, ni de esta figura, ni de sus obras anteriores, necesitaba para ponerse el primero de todos, quien acertó á idear el pensamiento de *Los hombres de bien.* ¡Qué novedad la de esta escena! ¡qué energía! ¡cuánta pasión! ¡qué profundo y qué admirable conocimiento del corazón humano! La idea de unir con lazo amoroso dos corazones como los de Quiroga y Adelaida acreditan á un poeta; llevar á cabo la idea, llegar á esta situación, y acabarla como está desempeñada es un prodigio de ingenio. No es este amor aquel fuego dulcísimo que en *Lo positivo* enciende y vivifica el corazón de Cecilia, helado por el lujo y los placeres, y hace derramar lágrimas de ternura á cuantos asisten á la unión bendecida de Cecilia y Rafael; no es el purísimo amor primero que brota espontáneamente en el corazón de Luisa sin que ella lo advierta, como las flores en los prados, y despierta el alma de Julián del letargo de la indiferencia en *No hay mal...;* no se parece al amor bendito con que en *Lances de honor* sostiene D.ª Candelaria la constancia vacilante de su marido y arranca lágrimas de penitencia salvadora á su hijo moribundo. Ni es el amor que abrasa en suavísima ternura las almas hacia el fuego sagrado que llena de delicias y alegría el hogar cristiano, imagen y destello del que une á los ángeles en el cielo; ni tampoco el amor con que la culpa envenena y destruye los corazones que antes eran buenos, lleno de aquella inquietud y zo-

---

Madrid, 1871), como porque en esta misma crítica se ve tan claramente la impresión que la obra causó al representarse, nos hemos decidido á seguirla, ya que su misma perfección nos impide ser tan originales como hubiéramos deseado.

zobra, de aquella torcedora angustia, de aquellas sombras espantosas, que tan maravillosamente describen Edmundo, Alicia y Shakspeare en *Un drama nuevo*. Es otro amor que nadie había pintado aún, que ya difícilmente se atreverá á pintar nadie; es el amor de las almas malas, es el amor de la soberbia, que rebosa en amargura, que llena de ira, que da miedo, que ata y no une, que más que amor parece rabia y odio encendido con el fuego en que se revuelcan y arden los condenados.»

El Conde y Juanito deploran y condenan, aunque sólo por supuesto en secreto, las liviandades del perturbador de su paz beatífica, y con grandísima estupefacción se enteran de los amores de Quiroga con la hija de D. Lorenzo. Adelaida ha escuchado fascinada las engañosas y falaces palabras de aquel hombre que intenta precipitarla en insondables abismos de esclavitud é ignominia. Silbos infernales resuenan en sus oídos. «Tú eres la reina y te han convertido en la esclava del mundo, la Religión con sus ataduras, el hombre con su despotismo y la sociedad con sus monstruosas desigualdades. Levántate, arroja las cadenas, ha sonado la hora de tu redención, venimos á emanciparte de todos los yugos.» Quiroga, osado y audaz, le propone de nuevo hacerla su manceba para lanzarla sola y débil después en el camino de la vida, luego que haya servido de instrumento de sus bajas pasiones en vez de ser alma de gratísimos y nobles sentimientos. El Conde y Juanito quieren participar á D. Lorenzo los criminales intentos del seductor, pero *la prudencia* los obliga á callar; el uno tiene hijos, el otro mamá, se trata de un sujeto que ha muerto ya á uno en desafío y herido á nueve; los hombres de bien no deben meterse en líos.

Mientras esto sucedía, D. Lorenzo ha estado haciendo una obra de filantropía digna de un hombre de bien. Ha protegido á cierto bandido muy famoso llamado el *Tuerto*, que ha buscado refugio en su casa. Con un criminal que ha asesinado á su anciana madre y mujer recién parida, hay que estar bien viviendo en despoblado. Despide y desorienta á los guardias civiles que momentos después llegan, y junto con sus huéspedes agasaja y trata á cuerpo de rey á aquel miserable.

Damián no es de la misma opinión que los amigos de su amo, y abre los ojos á D. Lorenzo antes de que el ladrón le robe su tesoro. El padre de Adelaida se queda aterrado al oír semejante revelación, y Damián, al saber que Quiroga está casado, cosa que no ignoraba su amo, exclama: «¡Dios justiciero! Necesitaba un cómplice el seductor. ¡Le halló en el padre de la víctima!» D. Lorenzo, en medio de la paz olímpica de su egoísmo se alarma, y comprendiendo lo peligroso de la situación, celebra una entrevista con Quiroga, en la que éste muestra toda la degradación y cinismo que se encierra en su alma. El aventurero promete ausentarse mediante la entrega de mil duros, que de momento le hacen falta, y acuerda la salida en coche para las primeras horas de la madrugada, so pretexto de que de esta suerte, disfrazado de auriga el perseguido bandido podrá más fácilmente despistar á los sagaces individuos de la autoridad.

Con todo, el avisado Damián que sigue las huellas del villano, teme fragüe un complot, y con él tiene una escena muy borrascosa, en que aquél le insulta y le desafía, y aun intenta herirle con un estoque allí mismo, lo que evita el honrado joven, cogiendo y derribando al impúdico con sus brazos de hierro. Al ruido de la pendencia llegan D. Lorenzo y sus amigos, y se interponen. Quiroga les amenaza, y ellos temerosos acuden solícitos á tranquilizarle, y echan con malos modos á Damián, que pronuncia estas palabras con que se cierra el segundo acto: «¡Señor, para el desdichado que va ciego á la culpa, toda tu infinita misericordia! ¡Toda tu infinita justicia para el vil que se prostituye por miedo! No tienen cielo y tierra enemigo mayor que la cobardía. ¡He ahí á los hombres de bien á los pies del malvado!»

En la última jornada descubre con horror la frívola Adelaida que su amante está casado. ¡Quién tal creyera! Quiroga insiste en la fuga, y al fin desesperanzado de poder triunfar de la vacilante virtud de la joven, cuyo amor propio está exacerbado por los celos, le dice huirá muy presto con Andrea, que le ama. El intrépido Damián, á quien no asusta nada, ni el peligro de la muerte, corre presuroso á interponerse entre la pastora y el desal-

mado seductor. Adelaida, celosa y despechada, ruega á los amigos de su padre que acudan á la casita del paralítico, á fin de evitar una desgracia: pero le contestan muy gravemente: «¡Los hombres de bien no deben cometer imprudencias!»

En fin, preséntase Damián herido, y ruega á aquellos señores acudan presto, pues quizá tal vez sea tiempo de defender la vida de un padre y la honra de una doncella: pero ni D. Lorenzo ni sus dignos amigos se deciden. A todo esto se acerca corriendo Andrea y pide socorro, pues se llevan á la señorita; D. Lorenzo cae víctima de una fuerte conmoción, y la infeliz hija del paralítico eleva sus preces á la Virgen á fin de que proteja á aquella desventurada.

* * *

¡Qué contraste no ofrece con los finales de las otras obras de Tamayo este final profundamente naturalista y terriblemente lógico, en que los accidentes de la materia y la sordidez de los instintos brutales juegan un papel tan importante!

Los personajes que se tienen ó son tenidos por hombres de bien, careciendo de las condiciones necesarias que los hagan estimables, y que son capaces, con tal de evitarse un disgusto ó un escándalo, de favorecer una infamia, reciben un tremendo castigo. Adelaida queda en brazos de Quiroga, unidos no por el amor grande del alma, sino por la pasión corrompida. Su amor ha echado raíces, no en el espíritu inmortal, sino en la tierra deleznable del cuerpo; por eso cuando pasen los años y se desvanezcan sus encantos juveniles, entonces se apagará el fuego de las pasiones y llegará á sus corazones el frío de la muerte. ¡Adelaida dista de algunas creaciones femeniles de Tamayo, como Ángela, Virginia, D.ª Juana, La Ricahembra... tanto como dista la tierra del cielo!

Decididamente Tamayo se propuso en *Los hombres de bien* atajar la gangrena del indiferentismo, que invade ahora, como nunca, las más encumbradas esferas de la sociedad, y á este fin

echó mano de una acción movida, en la que la lucha de encontradas pasiones, de intereses y fines opuestos, diera lugar á situaciones complicadas, agitara vivamente el corazón, y excitara la curiosidad del espectador, tomando los tipos de la misma realidad, como se prueba por dos razones. Es la primera, porque raro es el hombre que durante su vida no ha conocido y tenido que tratar, tal vez cón frecuencia, á personajes como los que figuran en este drama, de suerte que éstos existen, y no han sido forjados sólo en la mente del poeta; y la segunda, por cuanto los rugidos de la indignación de los que se creyeron aludidos en «aquellos sepulcros blanqueados por de fuera, y por dentro llenos de gusanos,» atestiguaron también que, aunque velados por el seudónimo, Tamayo había hecho intervenir en su drama personas de carne y hueso, semejantes á las que Tirso de Molina en *Marta la piadosa,* Molière en *Le Tartuffe,* y Moratín en *La Mojigata,* habían pintado ya.

Damián Ortiz, el protagonista de la obra y por ende el más importante personaje, encarna al integérrimo varón, al joven esforzado, presto siempre á socorrer y amparar al desvalido, á no transigir nunca con los falsos respetos humanos; es el prototipo del hombre encarcelado, vejado é insultado por su probidad y honradez; y D. Lorenzo de Velasco representa al padre débil y ciego, que con sus riquezas no hace otra cosa más que contribuir á fomentar y extender todo cuanto, á la corta ó á la larga, ha de acabar con el pudor y la virtud de sus hijos, y que al final recibe su condigno castigo; el Conde y Juanito son el dechado de aquellos seres pusilánimes, que prefieren sufrir en silencio las torpezas y liviandades de los malvados, antes que incomodarse y correr el riesgo de sufrir algún detrimento en su físico, cantándoles las verdades del barquero, empleando su celo para desbaratar sus inicuos planes. Adelaida es el tipo de las reinas de la moda, y que por sólo esta cualidad se sobrepone á las damas dignas y decentes; y su amante Quiroga es el modelo del seductor perverso y endemoniado, cuyas artes infernales llenan de luto y vergüenza á diversas familias.

La sátira incisiva y cruel que se desprende de *Los hombres de bien* enfureció á las personas *decentes*, que repitieron en todos los tonos que, si bien se podía transigir con los dos primeros actos, no se podía tolerar el final por ser sencillamente bufo. Para nosotros este final es de primer orden, por lo repentino é inesperado, por lo natural y gradualmente que ha sido preparado, por las graves dificultades de la intriga que el autor supo vencer, por la incertidumbre y zozobra del espectador hasta el último momento, y por la intensa impresión de terror y ternura que deja en el ánimo.

Con la originalidad del pensamiento de *Lòs hombres de bien* se hermanan la verdad y la consecuencia de los caracteres principales. La figura de Adelaida, desde el punto de vista artístico, puede alternar con las más excelsas figuras de mujer que ha producido el drama contemporáneo y aun antiguo; el acabado tipo de Damián y el coro de los hombres de bien, con gracia y acierto han sido sustraídos á la propia realidad. Además, este poema atesora todas las cualidades inherentes á la acción dramática. En cuanto á la verosimilitud é interés nada hay que añadir á lo dicho. La unidad de la acción es estricta y sencilla, y en ningún momento se fatiga y distrae la atención del espectador con episodios que oscurezcan el conjunto de la fábula; la exposición dramática es activa y el nudo se precipita á su término con rapidez siempre creciente. Con todo, aun tachando este drama de sermón neocatólico, nadie se atrevió á negar á Tamayo la maestría con que manejaba el diálogo, de lo que había ya dado tantas pruebas en otras producciones; le alabaron el de éste por lo vivo y por lo exactamente que retrata los continuos cambios de situación de los interlocutores; lo propio dijeron del estilo, que calificaron de sencillo, animado y característico.

Pues entonces, preguntamos: ¿por qué se silbó esta creación el día de su estreno? por la poderosa razón de que las almas enclenques no pudieron sufrir impasibles el horror que les produjo el ver á Tamayo cauterizando la llaga del vicio que tan noblemente embestía, y por la grave consideración de que se trataba de una

obra netamente cristiana por su fin, y cuyo autor no figuraba por tanto en ningún partido republicano, ni siquiera liberal (18).

(18) Lo único que resalta desde el año en que se estrenó el drama *Los hombres de bien*, verdadera tesis humana planteada, desarrollada y resuelta á semejanza de las desenvueltas en *El tejado de vidrio, El tanto por ciento* y *Consuelo*, hasta el de la muerte de nuestro poeta, es la reproducción que hizo de su *Virginia*. Sin que nosotros pretendamos quitar á *La muerte de César*, de Ventura de la Vega, sus méritos, creemos que la citada tragedia de Tamayo y el *Edipo* de Martínez de la Rosa son los mejores ejemplares de su género que posee el Teatro español.

Cuando á últimos de 1900 se puso en las tablas la nueva edición de *Virginia*, tanto la crítica como el público celebró unánimemente el talento y la inspiración de su autor al trasladar por segunda vez al teatro uno de los monumentos históricos más importantes de la antigua Roma. El poeta, durante sus últimos cuarenta años, habíase dedicado á rehacer, mejor diremos, á escribir de nuevo su tragedia. A la *Virginia* del 1900 podemos tributar los mismos y aun mayores elogios que los merecidos por su *Virginia* de 1853.

Véanse los autorizados conceptos de D. Alejandro Pidal, acerca de esta obra póstuma de Tamayo, ántes de que en su día beneméritos actores la representaran en el Teatro español: «Una sola cosa resta por hacer, dice en su ya citado panegírico de Tamayo, pero esta sólo me toca á mí respetarla: el paralelo meditado, sereno, concienzudo y autorizado de las dos *Virginias* que poseemos: la que todo el mundo conoce y todo el mundo aplaudió y admiró en el teatro y en el libro; que inmortalizó, por decirlo así, por primera vez su nombre; la que Cueto estudió y comparó con todas las *Virginias* del arte, en todas las literaturas de Europa, para deducir sin esfuerzo, la primacía de la *Virginia* de Tamayo, y la que analizó, meditó. pulió y casi volvió á forjar de nuevo durante los últimos cuarenta años de su vida; la que consideraba como su obra más perfecta, más digna de pasar á la posteridad como legado de su genio á la historia; la que nos leyó á usted (se dirige á D. Mariano Catalina, á Núñez de Arce) y á mí, con los últimos acentos de su entonación vigorosa y resuelta, los últimos que sonaron en este mundo haciendo estremecer los corazones y los ánimos de los oyentes, que escuchaban con casi religioso respeto las últimas vibraciones de aquella voz consagradas al arte y á las letras, exhaladas por aquellos labios vigorosos que pronto iba á sellar con su mano fría la muerte.

«Esa *Virginia*, desconocida aún para todos, y que es como el testamento de Tamayo, de la que se gloriaba él en medio de las sinceridades de su modestia, de que no había una cacofonía, ni un ripio, ni una palabra que no fuera sangre real en la genealogía castellana, ni un solo dato histórico ó detalle arqueológico que no hu-

biera sido depurado en las fuentes más autorizadas de la erudición y de la crítica; esa *Virginia* en que no han sido respetados una docena de versos de la primera, es un *problema* lanzado á la cabeza de la crítica literaria de la edad contemporánea. Acójala la crítica sin pasión, sin prevenciones ni prejuicios, y estúdiela antes de fallar. Yo, nada digo. Me callo sobrecogido de un como religioso temor. Sólo expreso mi convicción de que cuando un hombre como Tamayo hace lo que hizo en *Virginia*, el caso no puede menos de ser trascendental para los destinos del arte. Sófocles, Eurípides, Shakspeare, Racine, Corneille, Alfieri y Calderón, tengo para mí que asistirían curiosos y emocionados á su lectura si resucitaran entre nosotros. ¡Cuántos problemas no recibirán acaso definitiva solución conformando ó invalidando las consagradas como tales con la representación de esta *tragedia!*»





CONCLUSIÓN

Última enfermedad y muerte de Tamayo.—Sensación que la triste nueva produjo. —Extracto de los elogios y juicios de la prensa.—Sepelio del poeta.—Sesión necrológica que le dedicó la Academia Española.—Retratos de Tamayo.

De año nefasto debe ser calificado para España el de 1898 por los varios tristísimos recuerdos que nos dejara, uno de los cuales es el eclipse de una de las primeras celebridades del Teatro contemporáneo.

La organización delicada, el sistema nervioso impresionable, la sensibilidad viva y enérgica, y la exquisita inteligencia, sumergieron á Tamayo en una profunda melancolía, comienzo de la terrible neurostenia que al fin tenía que llevarle al sepulcro.

El ilustre Aristóteles (1) dejó consignado, que la mayor parte de los hombres que se distinguen en las ciencias ó bellas artes, en la filosofía ó en la gobernación de los Estados, acaban por ser dominados por una tendencia, casi inevitable, á la tristeza y desdén por todo lo existente, descontento que se convierte á la larga en la neurosis que acaba por poner término á su vida. Tal sucedió con nuestro poeta.

Tamayo, como ser nacido con cualidades superiores, aspiró á elevarse desde su juventud sobre el nivel de los demás mortales,

---

(1) Sapientes, ob contemplationem, stupidi habentur. (Aristóteles: *De causis et signis acutorum*, etc., lib. II, cap. VI).

y soñó siempre con la gloria. Consiguió, como hemos visto, la meta de sus esperanzas; pero el camino rudo, áspero y espinoso que tuvo que recorrer, los mil obstáculos que le fué forzoso superar, las tentativas que le fué preciso realizar, y en su consecuencia las inquietudes y angustias que tuvo que sufrir, las innumerables emociones, ya dolorosas, ya gratas, que le fué necesario experimentar, retumbaron con eco formidable en las profundidades de su alma, y antes de entrar en la ancianidad destruyeron la indispensable harmonía de las funciones de su organismo.

Llegó, por fin, el período extremo del decaimiento físico, y aunque el cuerpo no consentía el vigor de acción de otros tiempos, el espíritu era el mismo; y así el amor al estudio y el cariño á sus libros, que poseía en gran número, seguían inalterables. Fué una verdadera lucha la que hubo de sostener con los médicos, con su familia, y con los empleados de la Academia de la Lengua y los de la Biblioteca Nacional. Todos se habían conjurado en su daño, según él decía, al ver cómo con insistencia pertinaz y constante en la postrera época de su existencia, le retiraban los libros, le cogían las plumas, le escondían las cuartillas, y los probos y diligentes funcionarios de aquellos Institutos le disminuían, todo lo posible, el trabajo que tenía como Secretario de la primera y Jefe de la segunda. Todo, sin embargo, era en vano. Tamayo, con su voluntad de hierro, se imponía siempre, ya para leer, ya para trasladar al papel sus pensamientos literarios, ya para acudir con su extremada puntualidad á sus cotidianos quehaceres. Lo más que consiguió su familia fué que saliera diariamente á dar un paseo por el Retiro en modesto coche. La enfermedad seguía su curso. El día de la Asunción del citado año de 1898 comenzó el período agudo, originándose un violento ataque, después del cual el paciente no volvió ya á levantar cabeza. La atribulada familia le prodigó todos los cuidados que el caso requería, pero sólo sirvieron para prolongar algún día aquella preciosa vida. Había llegado Tamayo al término de su peregrinación, y á las diez y media de la mañana del lunes 20 de Junio, con la resignación del cristiano, recibidos los Santos Sacramen-

tos, y con la paz del verdadero *hombre de bien* cuya conciencia no se turba con el recuerdo del pasado, y cuyo corazón descansa con la esperanza de una vida mejor, entregó á Dios plácidamente su espíritu, siendo de edad aproximada de 69 años (2).

En alas de la electricidad corrió la dolorosa nueva por los ámbitos de las patrias de Camoens, Dante, Molière, Shakspeare, Schiller, esto es, por toda Europa; y aun en Méjico, Colombia, Venezuela y demás naciones del nuevo continente, donde se habla el idioma de Tamayo, resonó como un grito de imponderable angustia (3).

. . . .

Mucho, pero mucho debía valer y significar el nombre del autor de *Un drama nuevo,* cuando se dejó oír en medio de las trascendentales cuestiones que entonces se ventilaban en su idolatrada patria, á la vista de los graves sucesos que embargaban los ánimos de todos los españoles, entre la ansiedad, la zozobra general, y en medio del estruendo de las armas en lucha desigual y encarnizada; cuando amigos y enemigos repetían con res-

---

(2) Partida de defunción.—«En la Villa y Corte de Madrid, el día veintiuno de Junio de mil ochocientos noventa y ocho, yo, el infrascrito Licdo. D. Ricardo Suárez y Navarro, Pbro., Coadjutor primero de la Parroquia de San Jerónimo el Real, con delegación del Sr. Cura propio de la misma, mandé dar sepultura eclesiástica en el cementerio católico de la Sacramental de San Justo, al cadáver del Excmo. Sr. D. Manuel Tamayo y Baus, feligrés de esta parroquia por vivir en la calle de Felipe IV, número dos, piso segundo. Falleció, según certificación facultativa, en el día de ayer, á las diez y media de la mañana, á consecuencia de reumatismo cerebral con delirio, después de haber recibido los Sacramentos de Penitencia, Eucaristía y Extremaunción. Era natural de Madrid, de sesenta y ocho años de edad, casado con D.ª Amalia Maiquez. Se ignora el nombre de sus padres. Hizo testamento ante D. Luis González. Y para que conste lo firmo, fecha ut supra: Licdo. Ricardo Suárez.»

(3) Tamayo al morir dejó además completamente ultimado un drama en tres actos y en prosa, titulado *La casa duende.*

En la *Revista Hispano-Americana* (Año II, T. IX. Madrid, 1882) publicóse una bella escena de exposición de un drama rotulado *La tolerancia,* que para desgracia de la escena española dejó Tamayo sin concluir.

peto el nombre de Tamayo, cuando el asunto de las conversaciones no era otro que el de su muerte, cuando su biografía ocupaba las primeras páginas de la prensa.

Aunque tan luego como la noticia del fallecimiento llegó desde la Academia Española, donde vivía el ilustre autor, á la Biblioteca Nacional, al Ateneo, á las redacciones de los periódicos, á todos los centros y círculos literarios, empezaron á hacerse los preparativos de rúbrica para contribuir con esplendor á la manifestación de duelo á que había de dar lugar el entierro, todos ellos hubieron de quedar muy pronto en suspenso, para obedecer á la voluntad del finado. Tamayo, que ya en vida jamás pretendió nada, y que todos los empleos de que disfrutara los había debido á su mérito, mostróse consecuente en su paso á la eternidad. Ordenó en el testamento, de la manera más terminante, que la conducción del cadáver se hiciera sin pompa alguna, sin ostentaciones de ninguna clase, prohibiendo que sobre el féretro se colocaran coronas, y prescribiendo la mayor modestia en la ceremonia.

Finalmente, en el álbum de autógrafos de los más insignes literatos españoles del siglo XIX, que posee nuestro ilustre deudo el insigne poeta é Ingeniero de caminos D. Melchor de Paláu, figura el siguiente soneto de Tamayo:

Ya sin desdoro cumplen su destino
el vil perjurio y la calumnia artera;
y á la traición, alzada la bandera,
se abre en el mundo espléndido camino.
Goza en paz de su triunfo el libertino
que ni candor ni ancianidad venera;
halla el ladrón halagos donde quiera;
ciñe laurel de gloria el asesino;
que si en edad de la ignorancia esclava
fué la deshonra susto del malvado,
ya este siglo, rompió la odiosa traba,
ya ni el más ruin ó bárbaro atentado
el honor de los hombres menoscaba:
ya sólo hay deshonor para el honrado.

El mundo literario echó el resto de sus expresiones simpáticas por el malogrado Tamayo; y ni un solo periódico de ningún partido vaciló en hacerle justicia; ni uno solo dejó de lamentar su pérdida. En los papeles públicos de opuestas opiniones políticas y literarias, se fijó el fallo de la sociedad de aquel momento, y son infinitos y valiosos los artículos necrológicos que se dieron á luz, firmados ó inspirados por conspicuos escritores. Para nuestro intento bastará que copiemos fragmentariamente algunos de ellos.

En el periódico de la aristocracia española *La Epoca*, correspondiente al 20 de Junio de 1898, se lee el siguiente artículo necrológico:

MUERTOS ILUSTRES

D. Manuel Tamayo y Baus

«La muerte acaba de arrebatarnos al primero de los autores contemporáneos, y á uno de los más ilustres cultivadores del teatro nacional. Largo tiempo hacía ya que Tamayo había abandonado las luchas gloriosas de la escena, para consagrarse exclusivamente á los útiles pero oscuros trabajos de ordenar y dirigir la Biblioteca Nacional. Allí le vi por última vez, en su amplio despacho, rodeado de obras, esos amigos que nunca nos traicionan, siempre activo, modesto siempre, libre de la envidia que, empleada en morder reputaciones nacientes, dejaba en paz la fama del egregio escritor. ¿A qué obedece su alejamiento de la escena? ¿Era cansancio? ¿Era desdén por la gloria? Difícil es juzgar con acierto acerca de los móviles que determinaron á Tamayo á interrumpir, en el apogeo de su fuerza creadora, su triunfal carrera artística.

«Pudo influir en su decisión la injusticia con que fué tratado, por una gran parte del público, su drama *Los hombres de bien*. Propúsose Tamayo en esta obra pintar con vivos colores la indiferencia egoísta con que los llamados *hombres de bien* toleran, ó más bien, ayudan por debilidad y cobardía á los perversos y corrompidos. Los que en el drama de Tamayo se vieron retratados, no pudieron sufrir con calma los latigazos que el dramaturgo les

asestaba, y la obra, á pesar de su indiscutible mérito, fué rechazada.

«Me faltan datos para apreciar con probabilidad de acierto si tan injusto fracaso fué ó no la causa del apartamiento de Tamayo de la escena. El hecho es que desde entonces no volvió á honrarse el proscenio español con ninguna otra producción del autor de *Un drama nuevo.*

. . . .

«Fué autor desde que tuvo uso de razón; y como Lope, que á los doce años escribió su primera comedia, Tamayo antes de esa edad vió representada una suya titulada *Genoveva de Brabante.* No suelen llegar á la madurez los frutos muy precoces; mas en Tamayo no se cumplió esta regla, casi general. Los talentos artísticos del niño agrandáronse en el hombre, y el estudio y la constancia los robustecieron hasta un grado que no ha tenido igual en este siglo, si se exceptúa la poderosa inteligencia de Ayala.

. . . .

«Vino á poner el sello al renombre de Tamayo la representación de *La locura de amor,* drama trágico, calificado por un crítico, el P. Blanco, de prodigio escénico.

«Es frecuente, casi seguro, que á un gran triunfo escénico sigue, si no un fracaso, por lo menos algo así como un desfallecimiento. Después de *El tanto por ciento, El nuevo D. Juan;* después de *El nudo gordiano, Las esculturas de carne;* después de *La locura de amor, Hija y madre.*

«Quizá esto que se ve confirmado por varios ejemplos, depende del natural cansancio del ingenio tras de un esfuerzo vigoroso; quizá en estas, que no sé si llamar caídas, interviene por mucho la exigencia del público, aumentada en razón directa del triunfo anteriormente alcanzado por el autor.

«Sea de esto lo que quiera, es lo cierto que *Hija y madre* no respondió al afán con que el público la esperaba; mas no tardó Tamayo en desquitarse de aquel insignificante contratiempo. En *La bola de nieve,* en *Lo positivo,* en *Lances de honor,* y sobre todo en *Un drama nuevo,* Tamayo fué universalmente aclamado como

primero entre los dramaturgos españoles, y glorioso continuador de la obra comenzada por Lope, enriquecida por Tirso y Calderón, y seguida en nuestro siglo por Moratín, Bretón, García Gutiérrez, el Duque de Rivas y tantos otros.

«*No hay mal que por bien no venga,* arreglo de una obra francesa titulada: *Le feu au couvent,* y *Los hombres de bien,* fueron las últimas obras teatrales del insigne escritor.

«Mucho pudiera decirse, y de seguro lo dirán los críticos españoles, acerca del teatro de Tamayo. En estos breves apuntes, escritos al correr de la pluma, baste con hacer notar que el talento dramático del autor de *Un drama nuevo,* recorrió todos los géneros escénicos, desde la tragedia clásica hasta la comedia de costumbres, desde la pieza en un acto hasta el drama histórico, desde la sátira escénica hasta la obra de magia.

«Tamayo, además, con esa intuición de los hombres superiores, supo reflejar en sus obras todas las transformaciones que ha experimentado el teatro contemporáneo, desde el romanticismo á la manera de García Gutiérrez, hasta la tendencia realista tan marcada en *Lo positivo* y en *Los hombres de bien.*

«¿Qué decir en elogio de los dramas de Tamayo que no resulte pálido ante su eterno resplandor? D.ª Juana, la Reina loca de amor llorando sobre el cadáver de su amado; Yorick, agobiado bajo el peso de la traición conyugal; Alicia, Cecilia (de *Lo positivo)*... tantas otras figuras vivas y animadas por la imaginación creadora del gran escritor... vivirán al lado de Segismundo, de Ofelia, Wallenstein, de toda esa pléyade con que el genio ha poblado los mundos del arte.

. . . .

«No fué menos fecunda (que en la Academia) su actividad en la Biblioteca Nacional, cuya dirección ejercía desde hace bastante tiempo. El afán con que trabajó en la organización y buen orden en la instalación de aquélla en el nuevo edificio; la asidua prolijidad con que examinó y comprobó 500,000 papeletas correspondientes á otros tantos volúmenes; el celo que desplegó por averiguar el paradero de libros extraviados, y sus desvelos,

en fin, por cumplir con el encargo que se le había confiado, hiciéronle contraer una grave lesión cerebral que en los últimos días degeneró en verdadera locura.

. . . .

«La muerte del gran escritor, del dramaturgo insigne, del literato que nunca profanó su gloria, rindiendo culto á otros ideales que los ideales artísticos, que condensó su arte incomparable en esta sentencia: «los hombres y Dios sobre los hombres,» será llorado por todos los que amen la patria española, de la que era D. Manuel Tamayo y Baus uno de los mejores ornatos.»

. . . .

He aquí algunas páginas conmovedoras que aparecieron en Madrid al día siguiente de la muerte de Tamayo, y que muestran asimismo bien á las claras la extensión y la profundidad del sentimiento que la pérdida del gran poeta causó en su patria. *El Correo Español*, órgano oficial del partido tradicionalista en España, se expresaba en estos términos, en el artículo que publicó el 21 de Junio:

Tamayo

«Los periódicos todos vienen hoy con una página de luto, la página en que anuncian la muerte de D. Manuel Tamayo y Baus. Era una gloria nacional, que ha bajado al sepulcro para subyugar desde allí todavía con su recuerdo á este pueblo español que le había aplaudido y glorificado, adjudicándole el cetro indiscutible de la literatura dramática moderna. Vivimos en un país en que la política lo absorbe todo y crea las reputaciones de partido, que lo mismo sirven para escalar la presidencia del Congreso, que la presidencia del Ateneo. La política abre las puertas para las carreras y esparce en torno de las figuras y de las cabezas humanas la niebla luminosa de las aureolas y las apoteosis. Pero ha de ser una política modernista, liberal y escéptica, política transigente con estos ideales anticristianos... Esta es la escalera por donde suben hoy los literatos.

«Y aquí está precisamente la grandeza de Tamayo, en ser excepción gloriosa de esa triste regla. Tamayo era literato cristiano, era literato carlista. Era, pues, una gloria nuestra, de la España tradicional, que se destaca gigante en ese campo hermoso de las letras humanas. Tamayo venció así con ese glorioso bagaje de ideas y sentimientos que forman el alma de sus dramas, y constituirán siempre el encanto de nuestro público, subyugado por la nobleza incomparable del arte al servicio del bien. Esos dramas eran el teatro español. Cuando desalentado por las nuevas corrientes de la afición, dejó Tamayo de escribir para la escena, la escena comenzó esta agonía triste que hoy arrastra, y de la que solamente por un momento pudieron reanimarla los frescos y lozanos dramas regionales de Felíu y Codina. Tamayo no quiso escribir, y el teatro se entregó á la triste barraganía del género chico.

«Hoy ha muerto Tamayo, y ha muerto como mueren pocos literatos, ganando los aplausos de todos, la admiración de todos, el universal homenaje de cariño y veneración, sin que para ello haya tenido que sacrificar un adarme de su conciencia honrada ni de su lealtad tradicionalista.

«No le faltarán tampoco hoy los homenajes cristianos de los suyos, las oraciones de los que ven en la vida algo más positivo que los mundanos laureles. Nombre querido el suyo, bandera literaria y de valor inapreciable, representando entre nosotros el ideal de un teatro y de un arte propios de los pueblos honrados y grandes, propios de esta España cuyas tradiciones son en este terreno las primeras del mundo. ¡Descanse en paz el inmortal poeta!»

. . . .

En *El Imparcial,* del propio día, se leía este elogio fúnebre debido á D. Eusebio Blasco:

Tamayo y Baus

«Madrileño como Lope de Vega y Calderón, aquel hijo de actores que había de dar á los actores tantos días de gloria con sus creaciones inmortales, vino al mundo para ser autor dramá-

tico y para no morir. Su madre, actriz notabilísima; su padre, de quien conservo una vaga idea cuando él era ya *barba*, y yo chiquillo imberbe, actor concienzudo. Su hermano, actor cuya reputación no puede morir por el solo hecho de haber estrenado el drama aquel de su hermano mayor. Todos actores, todos artistas, y este D. Manuel, nacido como quien dice entre bastidores, cuando Teodora empezaba á representar papeles de niña, y Cañete era apuntador en Zaragoza, literato eminente, educado *solo*, aprendiéndolo todo solo, y á la vez genio creador, y trabajador infatigable, cosas que se compadecen generalmente muy mal.

«Haciendo papeles secundarios de cómico mal pagado, comenzó su carrera. Aun no tenía diez años, cuando estudiaba, sin maestro, y leía en libros franceses ó alemanes comedias extranjeras para adaptarlas al castellano. Ocultaba su nombre (costumbre que conservó después, ó por modestia ó por voto, como pretenden los católicos sus amigos fervientes), y traducía comedias ó piezas para que las representaran sus padres.

«Hizo sus primeras armas en el teatro de la Cruz con una obra original que no gustó. Con la última que hizo representar á los veinte años sucedió lo mismo. Entre estas dos equivocaciones, que para una medianía hubieran sido dos fracasos, ¡cuántos éxitos, cuánta gloria! Su nombre queda inmortal, España pierde en él uno de sus más grandes hombres literarios, sin duda ninguna el más grande.

«*Angela, Virginia, La Rica-hembra, La locura de amor, Hija y madre, Lo positivo, Más vale maña que fuerza, Un drama nuevo*... El autor que ha escrito estas obras, conocidas en el mundo entero, es una gloria nacional.

«Carácter fácilmente irritable, corazón franco, hombre de ideas religiosas arraigadas, conservador que obtuvo sus grandes éxitos en pleno apogeo de las ideas liberales, aquí donde la política lo gobierna todo, llegó á los puestos más altos de las letras por méritos propios, por conquistador del público, por ser Tamayo y Baus, que era un título de nobleza.

«Al fracasar su última comedia *Los hombres de bien*, se juró

no escribir más para la escena. Cumplió su palabra, y quedó vengado; porque desde entonces acá nació el teatro por horas, el teatro chulesco, la negación del arte en la escena. Y cuando se le preguntaba por qué no daba fe de vida, sonreía y exclamaba: ¿Para qué? Ya no hay teatro, ya no hay escena, ¡ya no hay nada! Una enfermedad nerviosa ha puesto fin á tan preciosa vida.

«Hoy ó mañana, cuando veáis pasar su féretro por las calles de Madrid... madrileños, saludad este gran cadáver, porque todos habéis vivido en sus obras, todos habéis reído cuando él ha querido que rierais, todos habéis llorado cuando él os obligó á llorar; y estos soberanos de la emoción pública, merecen que el público desde la casa mortuoria al cementerio, les haga una extensa alfombra de flores.»

Y, finalmente, en el periódico *El Siglo Futuro,* que siempre manifestó á Tamayo simpatía, adhesión y respeto, se estampó en el número correspondiente al 21 de Junio, el siguiente juicio encomiástico:

TAMAYO

«Murió ayer por la mañana, después de largo y penoso padecimiento, á los sesenta y nueve años de edad.

«Su nombre, famoso en España y en todo el mundo culto, pasará á la más remota posteridad, y sus principales obras dramáticas vivirán lo que dure el habla castellana. Como Lope y Calderón sobresalen entre los seis astros mayores del antiguo teatro español, así resplandecerán dos nombres, sobre todos los poetas dramáticos de este siglo: Tamayo y Ayala.

«Siempre brillará en primera línea el *Don Álvaro* del duque de Rivas, el más grande á no dudar de nuestros poetas modernos, demostrando, contra el intento del autor, que no hay más *fuerza del sino* que la libertad humana, empeñada en multiplicar las penas y los dolores que el primer pecado introdujo entre los hombres. Vivirán *Los amantes de Teruel,* á la par de los mejores

poemas; vivirá *El hombre de mundo*, tipo y dechado de buenas comedias, y *El pelo de la dehesa*, y *A Madrid me vuelvo*, y otras fábulas del primero y más fecundo de nuestros poetas clásicos; pero sobre esos y los demás autores de nuestro siglo, descollarán á gran altura por la intención, importancia y mérito incomparable de sus obras, Ayala y Tamayo.

«Uno de ellos, á no ser cuando escribía en *El Padre Cobos*, jamás estuvo á nuestro lado; el segundo ya hacía muchos años que se apartó de nosotros; sin embargo, las obras del uno y del otro, son por lo menos las mejores glorias de nuestras ideas.

«Nadie como Ayala fustigó en el teatro á la civilización moderna en tres de sus mayores vicios: la liviandad de las costumbres y desmoronamiento de la familia en *El tejado de vidrio;* el interés sórdido y el egoísmo criminal que todo lo subordina al lucro en *El tanto por ciento;* la vanidad y el lujo que todo lo seca y todo lo asuela en *Consuelo.* Y fuera de sus comedias, y no siendo de política de cuanto habló y escribió aquel ingenio varonil y naturalmente cristiano, se pueden desglosar muchas páginas que podrían servirnos á nosotros de armas en el combate. Tamayo, más honda y profundamente católico, y en nuestro sentir príncipe de nuestros dramáticos modernos, trató menos de los vicios propios y especiales de esta época y con menos fortuna. Su última obra *Los hombres de bien*, donde se propuso probar que el egoísmo, el miedo y la complicidad de los que pasan por buenos son la causa principal del triunfo de los malvados, obtuvo en su primer acto un éxito colosal, pero fracasó en el segundo y tercero. *Lances de honor*, preciosísimo drama contra el duelo, gustó mucho, fué muy aplaudido; pero sólo se representó unas cuantas noches, y no ha vuelto á figurar en los carteles. Solamente *Lo positivo*, bellísima comedia, de lo más bello y profundo que se ha escrito contra el afán de riquezas y el fausto, alcanzó triunfo completo, y sigue representándose con el mismo interés que el primer día. Las demás obras de Tamayo tienen por objeto asuntos y pasiones generales de todos los tiempos. Las primeras obras que escribió, *Ángela*, *Hija y madre*, y alguna otra, bastantes á

hacer la reputación de un dramático, no sufren comparación con las restantes.

«*Virginia* es, sin comparación posible, la mejor tragedia que se ha escrito en estos últimos siglos; verdadero prodigio de ingenio y de arte, donde se junta toda la majestad y tersura del gusto clásico, al interés, á la pasión y al movimiento del gusto moderno. La escribió á los veintisiete años.

«*La Ricahembra,* drama en verso escrito en colaboración con D. Aureliano Fernández Guerra, y *La locura de amor,* son asimismo los dramas históricos más bellos que hay en castellano, y no conocemos ninguno mejor en ningún idioma.

«Acabadísimo modelo de alta comedia es *La bola de nieve,* cuyo borrador poseemos con una dedicatoria á D. Cándido Nocedal. Pocos escritos se han visto en el teatro como el del drama titulado *No hay mal que por bien no venga,* donde con sólo tres personajes, describe el poeta, arrancando consoladoras lágrimas al corazón, el triunfo del dolor y la inocencia sobre el pecado y la incredulidad.

«En *Un drama nuevo,* sobre todo, alcanzó Tamayo las alturas de Shakspeare, embelleciéndolas y agrandándolas con la perfección del arte en que Tamayo no tenía superior ni igual, ni en lo antiguo ni en lo moderno.

«El fracaso de *Los hombres de bien,* año 1870, apartó á Tamayo del teatro; y con este larguísimo apartamiento puede decirse que se sobrevivió á sí mismo, y conoció el juicio de la posteridad, manifestado por generaciones que veían sus obras como las de un autor que ya no vive. Su mejor triunfo ha sido el de su muerte de todo en todo cristiana, como era de esperar de sus ideas y de sus obras. Sus ideas desde su primera juventud, y estamos seguros de que también hasta el último suspiro, eran las que profesamos los íntegros... No fué diputado, porque el Gobierno le arrebató el acta legítimamente ganada... Con el que esto escribe estuvo mucho tiempo emigrado... De todos los liberalismos ninguno le parecía más odioso que el que se llama católico, y era cosa de oirle cuando de él hablaba.

. . . .

«Toda su vida fué cristiano práctico y frecuentó los Sacramentos. Su muerte ha sido edificante.»

* * *

A las cinco de la tarde del día siguiente al de la muerte, se verificó la conducción del cadáver al cementerio de la Sacramental de San Justo. El pueblo de Madrid dió una prueba positiva de dolor en la muerte de Tamayo. Las Autoridades, el clero, la nobleza, todos acudieron á porfía para acompañar el féretro á la indicada necrópolis. El modesto ataúd se colocó á la hora señalada en un sencillo coche mortuorio, tirado por cuatro caballos. A ambos lados del carruaje iban los ugieres y porteros de la Corporación de que el finado era Secretario perpetuo y de la Biblioteca Nacional, y detrás un inmenso séquito, compuesto de los hombres ilustres que encierra la Corte en artes, ciencias, profesiones liberales y nobleza, cerrando la brillante comitiva una interminable hilera de coches.

Presidió el duelo D. Francisco Silvela, como Jefe del Gobierno, el Director espiritual de Tamayo, su hermano Victorino, don Juan Valera en nombre de la Academia Española, el Director de Instrucción pública en representación del Cuerpo de Archiveros, D. Mariano Catalina en nombre de la familia del muerto, y el Conde de Casa Valencia. En el concurso notábase especialmente la presencia de diplomáticos, de literatos distinguidos, de escritores dramáticos que habían compartido con Tamayo la gloria alcanzada por sus creaciones, de hombres, en fin, de todas las clases de la sociedad, unidas con él por los vínculos de la admiración, de la amistad ó de la caridad cristiana (4).

---

(4) Obedeciendo á la voluntad del finado, se prescindió de la costumbre de pasar el cadáver por delante del teatro Español, que por otra parte se asoció á la manifestación de duelo vistiendo sus balcones con fúnebre ropaje por tan dolorosa pérdida.—Asimismo todas las bibliotecas públicas de Madrid estuvieron cerradas por la desaparición del que era director de la Nacional.

Al llegar la comitiva á la Sacramental de San Justo, los porteros de la Academia bajaron el féretro de la carroza mortuoria, y en la capilla del cementerio se dijo un responso. El cadáver quedó en depósito hasta que, transcurridas veinticuatro horas, se le dió cristiana sepultura, acto presenciado tan sólo por las personas más allegadas al difunto por relaciones de amistad ó estrecho parentesco.

*
* *

La Academia de la Lengua, que durante tantos años le había visto tomar parte activísima en sus tareas, honró la memoria de Tamayo con una brillante sesión celebrada el día 12 de Marzo de 1899, á la que asistieron hombres eminentes y distinguidos en todos los ramos de la literatura y de las ciencias, y que fué presidida por el Presidente del Consejo de Ministros. D. Alejandro Pidal leyó un discurso en que hizo resaltar el mérito de las obras de su malogrado compañero el eminente dramaturgo.

Varios son los retratos que existen de Tamayo. Su viuda posee uno al óleo de grandes dimensiones, debido al notable pintor D. Ricardo Balaca; en él se halla muy bien representado el original; el color del cutis, la forma material de las facciones y lo esencial, característico y personal del poeta, esto es, la expresión, están trasladadas al lienzo con verdad.

Conocemos también varias efigies fotográficas de Tamayo, sacadas en distintas épocas de su vida.

El grabado hecho por Maura y que figura á la cabeza de las varias biografías de Tamayo, es muy notable por la finura y delicadeza de las facciones.

Finalmente, en la sala biblioteca de la Academia Española existe un busto en mármol, modelado por el eminente artista don Aniceto Marinas. El cincel del artista español supo reproducir las facciones con exactitud y finura; y dicho Instituto, colocando la estatua en una de las principales salas de su palacio, quiso honrar con eterno tributo la memoria del escritor que forma el

orgullo de la Corporación y las delicias de todos los amantes del habla castellana.

¡Lástima que no se haya dedicado á Tamayo ninguno de esos testimonios públicos, prodigados al genio en otros países! Es verdad que mereció á su muerte el duelo general de todo un pueblo que acompañó sus restos hasta el campo santo; pero no lo es menos que á esta hora no se ha levantado un mausoleo al eminente poeta, ni se ha grabado su figura inmortal en jaspes y bronces en ninguna plaza pública.

Hemos terminado el no corto viaje que nos propusimos recorrer para solazarnos en las bellas creaciones de este poeta, cuyo nombre pasará sin mancilla á la posteridad y ocupará en la historia de España un lugar eminente por su honradez y patriotismo, y en los fastos de la literatura nacional un lugar por contadísimos alcanzado, como escritor entendido y trabajador. El nimbo luminoso que circundó ya en vida á Tamayo, apoyado en el mérito de sus obras, se agranda á medida que las generaciones van sucediéndose, y consagran nuevas páginas á celebrar sus poemas y sus hechos.

Las semillas que su mano arrojó no se han perdido, cual las extendidas sobre tierra estéril; en el espíritu gigante que palpita y alienta en sus dramas se han formado varios vates, cuyos trabajos pregonan por doquier la pureza de las cristalinas fuentes donde bebieron su inspiración, y á la par que les proporcionan halagüeños laureles, contribuyen á que brille el genio de Tamayo en las edades presentes y á que jamás se eclipse en las futuras.



ÍNDICE

ERRATAS

Página	Línea	Dice	Léase
6	26	*Cisnna*	*Cinna*
39	14	*Ceca á Meca*	*Ceca en Meca*
48	23	Olván	Oliván
107	32	Eduardo	Edmundo
190	36	mudo	muerto
234	23	lentasia	fantasia
249	20	Clemencían	Clemencín
253	23	ob. cit., págs.	*ob. cit.* T. II, págs.
280	26	cunas	armas
419	14	escritos	éxitos

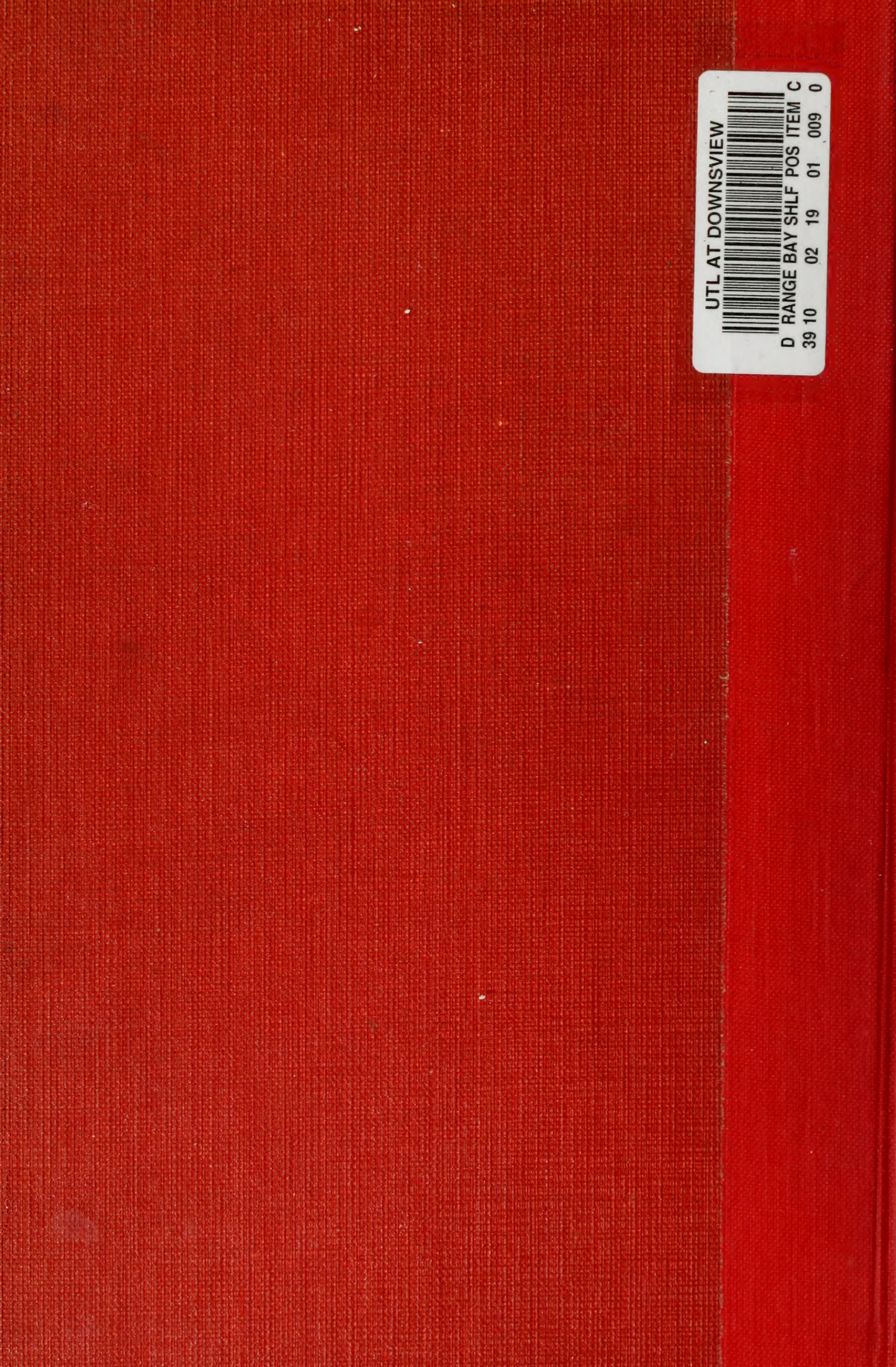
DEL MISMO AUTOR

—

La Escuela neutra oficial ante el Derecho natural y el Derecho público. Memoria que obtuvo el premio ofrecido por el Emmo. Sr. Cardenal Arzobispo de Toledo, D. Ciríaco María Sancha, en el Certamen científico–literario nacional celebrado el día 13 de Noviembre de 1898, en honor de San José de Calasanz, por la «Academia Calasancia» establecida en las Escuelas Pías de Barcelona. Barcelona, 1900.

Misión del periodista católico en nuestros días. Memoria que obtuvo el premio ofrecido por la Redacción del *Semanario católico de Reus* en el Certamen literario celebrado en dicha ciudad el día 10 de Diciembre de 1899, en honor de Santa Teresa de Jesús. Reus, 1900.

El suicidio jurídicamente considerado. Volumen en 4.°, de 200 páginas. Barcelona, 1902.


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 10 02 19 01 009 0